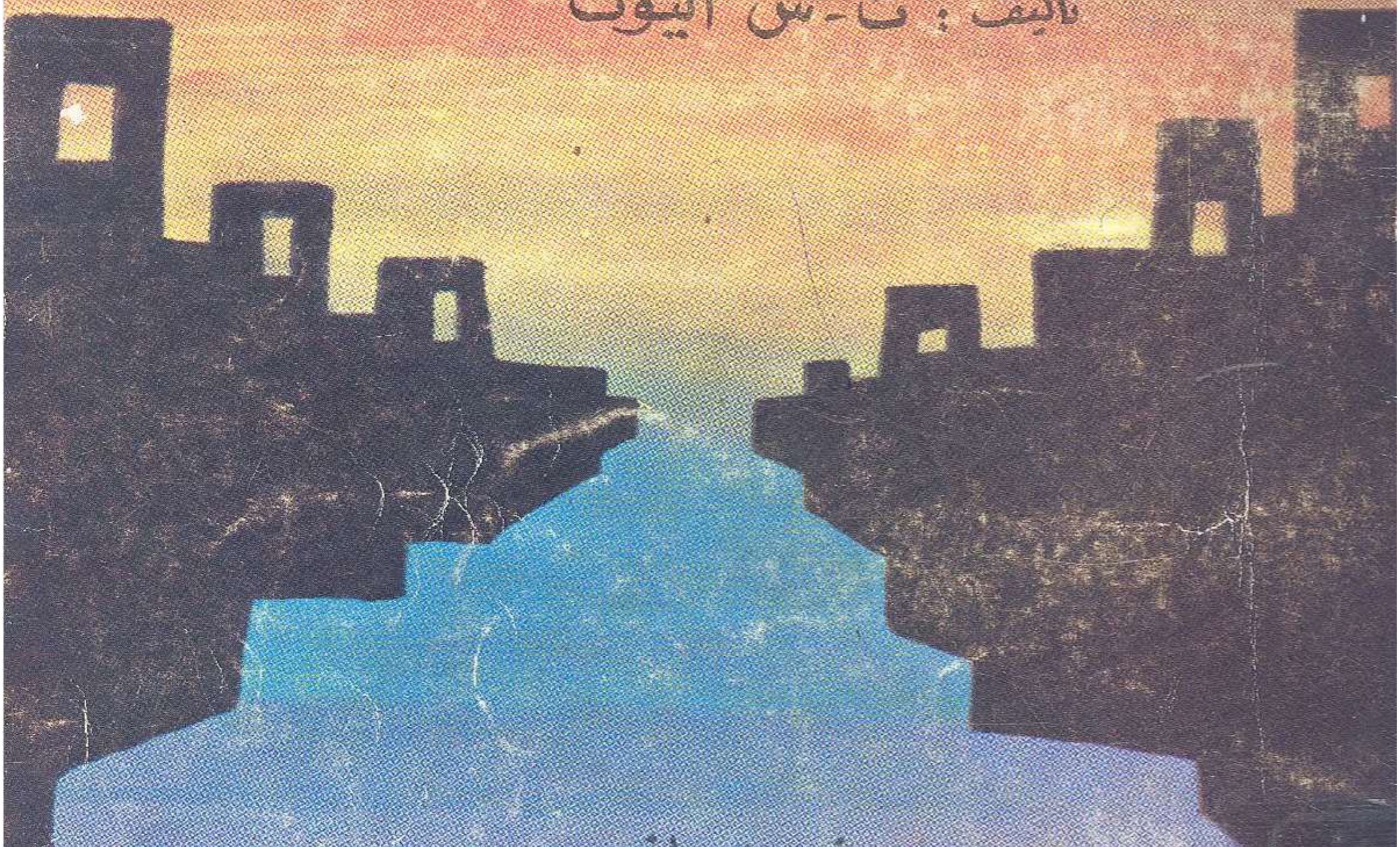
أرض الضياع

تأليف : ت.س اليوت



ترجمة : د. نبيل راغب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أرض الضياع

رائعة الشاعر

ت . س . اليوت

ترجمة ودراسة

د . نبيل راغب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٧

تصميم الغلاف : سعد الشريف

الأخراج الفنى : البير جورجى

أَرْضُ الضَّيَاع

إهـــــداء

الى أجيالنا الجديدة من الشعراء

أهدى هذه الثورة الشعرية

نبيل

مقدمة

كان هناك أكثر من دافع لتقديم هذه الدراسة والترجمة لرائعة الشاعر العالمى ، الأمريكى المولد ، والبريطانى الجنسية توماس ستيرناس اليوت : « أرض الضياع » The Waste Land فهى قصيدة من نوع رائد وفريد ، لم تترك بصماتها واضحة على الشعر الانجليزى والأمريكى فحسب ، بل امتد آثرها الى الشعر العالمى ليشمل شعراء من لغات وحضارات مختلفة تماما • يكفى أن نذكر فى عالمنا العربى ، على سبيل المثال ، صلاح عبد الصبور من مصر ، وبدر شاكر السياب من العراق ، ونزار قبانى من سوريا وغيرهم ممن حملوا لواء تطوير الشعر العربى وتجديده ابتداء من النصف الثانى من هذا القرن •

وكثيرا ما تردد اسم الشاعر الناقد ت • س • اليوت فى معاركنا النقدية ، وكثيرا ما أسىء فهمه أيضا حتى ارتبط اسمه فى عالمنا العربى باتجاه الفن للفن الذى يعادى ارتباط الأدب بالحياة ، برغم أن قصيدته الشهيرة « أرض الضياع » التى كتبها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى كانت بمثابة

شهادة أدبية دامغة على العفن الذى يسرى فى جسم الحضارة الغربية برغم رونقها الظاهرى المبهر ، والذى أدى الى حرب ضروس كادت أن تقضى على كل انجازات تلك الحضارة التى حققتها طوال قرون سابقة • وهذه القصيدة أكبر دليل عملى على أن الشاعر لم يلزم برجه العاجى ليستوحى الهام ربات الشعر ، بل هبط منه ليشق طريقه وسط مظاهر الحطام والركام والخراب والدمار والضياع التى أفرزتها الحضارة الحديثة التى تحمل داخلها بذور فنائها • لكنه لم يستخدم وسائل الهجوم والنقد المباشر التى يعتمد عليها المصلحون الاجتماعيون والخطباء وكتاب الدراسات والمقالات ، بل لجأ الى أدواته كشاعر من صور وايقاعات ورموز متنوعة ، وبعض هذه الأدوات كان من ابتكاره كناقد مثل نظريته فى المعادل الموضوعى ، مما يؤكد أنه لم تكن هناك فجوة بين الناقد والشاعر أو بين النظرية والتطبيق داخل اليوت •

كان مصطلح « المعادل الموضوعى » قد صاغه اليوت لأول مرة عام ١٩١٩ فى دراسة له عن مسرحية « هاملت » لشكسبير ، أوضح فيها أن الأسلوب الفنى الحقيقى للتعبير عن عاطفة ما فى الفن أو بالفن ، هى ايجاد معادل موضوعى لها ، وهذا المعادل الموضوعى يعنى مجموعة من العناصر أو الجزئيات المتناسقة أو سلسلة من الأحداث أو المواقف المتفاعلة عضويا داخل صياغة متسقة فنية لتلك العاطفة بالذات بحيث يمكن اثارتها بمجرد أن يتفاعل المتلقى مع هذه العناصر أو الأحداث المادية الملموسة التى ينتهى دورها بمجرد التفاعل معها وممارستها ممارسة حسية •

ولا شك أن هذا المنظور النقدى ينطبق على معظم الفنون الأخرى بصفة عامة ، وعلى فنون اللغة بصفة خاصة ، وذلك

لقدرته على تجسيد أى عاطفة من عواطف النفس البشرية مثل الأمل والألم واليأس والحب والكره والحـزن والرعب والقلق وغيرها ، اذ يمـكن تجسـيدها بعـدد لا يحصى من الصياغات والأساليب ٠

وهذا المنهج الفنى ــ على عكس ما ادعى بعض النقـاد من أمثال سوزان لانجر فى كتابها « العقل ضد الأنا » عام ١٩٦٧ ــ يمنح الفنان مرونة فائقـة فى مجـالات التعبير الفنى . وان كانت دلالات هذا التعبير تختلف عند جمهـور المتلقين طبقا لاختلاف نفسيات وبيئات وظروف وأعمار كل منهم ٠ وهو اختلاف يدل على الثراء والخصوبة لأن كل منهم يسقط على العاطفة التى آثارها المعادل الموضـوعى داخله تجاربه وممارسته الشخصية بحيث يتحول العمل الفنى كله الى تجربة نفسية خاصة به هو ، وبالتالى تتحـول الى جزء عضوى يتأثر بكيانه ويؤثر فيه ٠

ولعل قصيدة « أرض الضياع » تجسيد شـعرى وفنى لهذه النظرية ٠ كانت عبارة عن سلسلة متناسقة ومتتابعـة ومتصارعة ومتفاعلة من المعادلات الموضوعيـة على أسـاس التعادل بين العاطفة المثارة والتعبير الموضوعى الفنى عنها ٠ وهى معادلات منحت اليوت المرونة الكافية بحيث جسد سيرة البشرية جمعاء منذ الخليقة الأولى حتى يومنا هـذا ، ومن العقائد والفلسفات التى عرفتها الحضـارات القـديمة فى مصر وبابل وآشور والهند والصين الى المـذاهب الفـكرية والفلسفية المعاصرة فى عالم اليوم ٠

ونظرا لتمكنه من أدواته الفنية محاولا توظيفها واستغلال طاقاتها التعبيرية قدر الامكان ، فانه لم يلجـأ الى اسـتغلال

مكانته ككاتب فى تأييد قضايا ليست من صميم رسالته مثل نزع السلاح أو حروب التحرير ، فهى مجالات لها خبراؤها العسكريون والسياسيون والاقتصاديون • وهذا من حقه كأديب لا يسمح لأحد بأن يجرفه الى قضية وهو غير أهل لها • فمثلا التزم اليوت موقفا محايدا فى أثناء الحرب الأهلية الاسبانية ، ولم يتخل عن ذلك الالتزام الا مرتين احتجاجا على مأساتى الأديبين تيبور ديرى فى المجر وبوريس باسترناك فى الاتحاد السوفييتى ، لأنه يعتقد أن من واجبه الدفاع عن حرية الأديب بصرف النظر عن النظم السياسية والعقائد الاجتماعية والاقتصادية المختلفة • أما الخطب والاشتراك فى المسيرات والمظاهرات والتوقيع على العرائض وغيرها من أعمال الاحتجاج الجماعية فليست من مهمة الشاعر الذى يتحتم عليه أن يظل عاكفا على كتابة شعره ومخلصا له ، وليست أيضا من مهمة الناقد الذى يجب عليه أن يتفرغ لدراساته ومحاضراته فى الجامعات والمحافل العلمية • من هنا كان الاختلاف الواضح بين اليوت ومعاصريه الكبيرين برتراند راسل وجان بول سارتر •

لم يتراجع اليوت عن موقفه هذا أبدا • فلم يجد أية جدوى فى أن يجتمع مائة أو مائتان من رجال الأدب والفكر، ويبعثوا بعرائض احتجاجاتهم وبرقيات صرخاتهم العالية ، فذلك كله لن يفلح فى اقناع رجال السياسة بعدالة مطلب واحد من مطالبهم المتعددة • أما قصيدة ناضجة مؤثرة فيمكن أن تفعل فعل السحر داخل المتلقين ، وبالتالى فانها تخلق رأيا عاما متجددا يمكن أن يؤثر على مسارات السياسة نفسها لصالح المتلقين أنفسهم •

وهذا ما فعلتــه قصيدة « أرض الضياع » في نفــوس الأجيال المتتابعة التي قرأتها واستوعبتها • ففيها نأى اليوت عن عالم التراجيديا القديمة بصرخاته ولطمــاته وكوارث الدامية ، وأباطرته وملوكه وأمرائه المأسويين ليكتشف عالم الحياة اليومية المعاصرة • وبذلك لفت نظر شــعراء هــذا العالم الى جوهر عالمهم الحقيقي • وكانت رؤيته الشــعرية رؤية روحية دينية متشائمة تؤمن بعبث الحضارة المعاصرة وفشل الانسانية المتواصــل طــوال عشرين قرنا هي عمر الحضارة المسيحية في الوصول الى الله • وهــذه النظــرة القاتمة صبغت المشــاهد والمــواقف المتتــابعة في « أرض الضياع » بحركاتها الخمس • ومع ذلك فان شعراء آخرين كثيرين تأثروا به في تجسيدهم لمواقف الحياة اليومية المعاصرة وفي الوقت نفســه صبغوها برؤيتهم المتفــائلة والمؤمنــة بالانسان والتطور :

وكان صلاح عبد الصبور من أوائل الشــعراء العــرب الذين أدركوا أن انجازات اليوت الشعرية والنقدية يمكن الاستفادة بها في تطوير الشعر العربي وتجديده • واعتبر مقالة اليوت « الموروث والموهبة الفردية » التي نشرها عام ١٩١٧ مفتاحا لمنهج جديد لدراسة الشعر العربي الكلاسيكي من زوايا وأبعاد جديدة • ولم يقتصر صلاح عبــد الصبور على ابراز هذه المقولة بل طبقها بأســلوب عملي عام ١٩٦٥ عندما نشر في جريدة « الأهرام » • ســلسلة من المقــالات شكلت فصولا لدراسة قيمة رائدة بعنوان « مقدمة لدراسة شعرنا القديم » •

ويرى عبد الصبور أن كلمة « الموروث » تشكل احدى مفاتيح نظرة اليوت النقدية والشعرية • فهو يعني بالموروث

أو التقاليد تاريخ الانسانية الأدبي وينظر الى هذا التراث كله ، وكأنه تصادف وجوده بأجمعه في زمن واحد ، واذا كان الماضي يؤثر في الحاضر فان الحاضر يستطيع أن يؤثر في الماضي بتوضيحه واعادته الى الحياة • وتلك هي غاية النقد ومهمته • فليست مهمة الناقد هي تدوين تاريخ الأدب أو القاء الأضواء على مواطن الجمال والقبح فحسب ، بل عليه أيضا اكتشاف تراث أدبي يمتد عبر القرون والأجيال لتمييز الصلة المستمرة النامية بين حاضره وماضيه • وكل شاعر معاصر هو حلقة من سلسلة طويلة من الآباء والأجداد في عالم الأدب والتجربة الأدبية • وقد تخير اليوت أسلافه الأدباء فوقف عند دانتي وشكسبير وجون دن وبليك وأسقط رومانسي القرن التاسع عشر الذين اعتبروا الشعر مجرد جيشان تلقائي لمشاعر الشاعر الشخصية دون ضابط أو رابط • وانعكست هذه النظرة الى الموروث في شعره وخاصة في قصيدة « أرض الضياع » التي حفلت بالاقتباسات والاحالات الى نصوص قديمة كما سنرى فيما بعد • فكأن التجربة الشعرية كلها على اختلاف عصورها معين واحد وجوهر واحد ومظهر واحد •

ويؤكد صلاح عبد الصبور على حاجتنا الشديدة في عالمنا العربي الى نظرة اليوت الى الموروث في تناولنا لتراثنا الأدبي • فنحن نؤثر في المتنبي والمعري بقدر ما يؤثران فينا ، لأننا نعرضهما للاختبار الدائم ونلقي عليهما الأضواء الجديدة • وما أجل الفائدة لو أحسسنا بأنهما يجريان في عروقنا وأننا نضيف اليهما بتفاعلنا المستمر معهما تأثيرا وتأثرا ، بدلا من تلك النظرة الضيقة التي يصطنعها بعض أدبائنا حين ينظرون في تراثنا فيتناولونه بتسليم متزمت أو اهمال خاطىء •

وقد اقترح اليــوت معنى جــديدا لكلمتي الرومانسية والكلاسيكية • فالرومانسية تعني عند النقــاد بصفة عامة غلبة الخيال على العقل ، في حين تعنى الكلاسيكية سـيطرة العقل على الخيال • ويوضح اليوت أن الرومانسية هي أدب المشاعر الفجة المهوشة والشطحات العفوية التلقائية في حين أن الكلاسيكية هي أدب العاطفة الواضحة المصقولة الناضجة • ومن خلال هذه التفرقة بين المشاعر الفجة والعواطف المصقولة اهتدى اليوت الى نظريته في المعادل الموضوعي الذي يقرن الشعور ــ كحالة غامضة مهوشة مجردة ــ برؤى وأحــداث ومواقف ، وينظمه ليصبح منبعا لعمل فني موضوعي ، بعد تخليصه من زوائده ونتوءاته وشططه كي يرقى الى مرتبــة العاطفة • فالفنان قد يشعر بالحزن أو اليأس أو الاحباط أو القلق أو الضــياع أو الأمل أو النشــوة أو غير ذلك من المشاعر ، لكنها تأتي مختلطة بعديد من الشوائب والرواسب الأخرى التي تشــوهها بحيث يصعب التعــرف عليها بصفة محــددة • ويسرع الرومانســيون للتعبير عن هــذا الخليط المضطرب المائع بكل شوائبه دون صهر أو صقل أو بلورة ، أما الكلاسيكيون فيحولون هذا الشعور الى عاطفة مركزة لها شخصيتها المتميزة التي تنفي عنها ما يميعهــا من المشــاعر الأخرى • ولما كانت كل عاطفة ترتبط بعديد من التداعيات التي تمس كل انسان ، وبعديد من الصور التي تستثير عند ذكرها عاطفة مشابهة عند القارىء ، فان مهمة الفنــان أن يجسد هذه الصور والتداعيات ليمنح عاطفته كيانا له عمقه واتساعه وأبعاده القادرة على احتــواء القارىء الذي لابد أنه مارس عاطفة مشــابهة في جــوهرها وان اختلفت في مظهرها • فهذه التداعيات والصــور ليست ســوى المعــادل الموضوعي لعاطفته •

ان الشاعر لا يعبر عن ذاته بقدر ما يهرب منها الى ذات كونية عامة يتوجه اليها بشعره أو الى شيء قريب من اللاشعور الجمعي الذى سعى عالم النفس كارل يونج الى تقنينه • ومن هنا تستمد التجربة الأدبية من خلال تجسيدها عموميتها وشمولها • ويؤكد صلاح عبد الصبور على أن المعادل الموضوعي ثورة ذكية على أدب الشطحات المسرفة في الانفعال دون وجود ما يعادله من أساليب التعبير الفنية ، وهو الأدب الذى ساد القرن التاسع عشر ، بل ويطالب عبد الصبور الشعراء العرب بالاستفادة بنظرية المعادل الموضوعي بصفتها ثورة على المجاز والتشبيه فى شعرنا العربي حتى تنفتح أمامه نوافذ التعبير الفنى الخصب بأبعاده اللانهائية بعيدا عن القوالب التقليدية التى استنفدت أغراضها •

ولا شك فان قصيدة « أرض الضياع » تجسيد شعرى وتطبيق عملى لهذه النظرية • لم يلتزم فيها اليوت بالقوالب التقليدية ، ناهيك عن معارك الجدل العقيم التى دارت رحاها بين أنصار الشعر العمودى والشعر الحديث ، وبين أنصار شعر الفصحى وشعر العامية فى عالمنا العربي • فقد نسى شعراؤنا فى حومة الوغى أن القضية ليست قضية كلاسيكية أو حداثة ، فصحى أو عامية ، وأنها فى النهاية قضية شعر أو لا شعر • ذلك أن اللغة بأوزانها وايقاعاتها الشعرية ليست سوى مادة خام بين يدى الشاعر ليشكلها طبقا لمعادله الموضوعى الذى يريد به أن يستثير عواطف معينة فى قارئه ، وان العبرة فى النهاية بالكيان العضوى الذى تكتسبه القصيدة بحيث يستحيل اضافة أى عنصر خارجى اليها أو حذف أى عنصر من داخلها • فلم يجد اليوت أية غضاضة فى مزج الشعر الحر بالشعر الموزون بل والمقفى فى بعض الأحيان ، بل وفى استخدام لغة السوقة

ـ وليست فقط العامية ـ فى الحركة الثانية من قصيدته ، عندما قدم مشـهدا فى احدى حانات لنـدن بين شـخصيتين تنتميان الى أدنى الطبقات الاجتماعية ، ولذلك حرصنا ـ عند ترجمتنا لهذا المشهد الى العربية ـ على أن يكون بنفس المستوى اللغوى الهـابط المعبر عن طبيعة المشـهد ومعادله الموضوعى •

كذلك ربط اليوت بين قصيدته وبين الموروث الشـعرى العالمى من خلال الاقتباسات المتعددة والمتنوعة التى أوردها فيها ، والتى ألقى بها ضوءا جديدا على هذا الموروث بحيث دبت فيه الحيـاة من جـديد ، وذلك تطبيقـا لنظريته فى الموروث والموهبة الفردية التى تؤكد أن التراث الشـعرى العالمى تراث حى ممتد ومتجدد من الماضى وعبر الحـاضر ، بحيث يؤثر ماضيه فى حاضره كمـا يتفـاعل حاضره مـع ماضيه • ولم تقتصر اقتباساته على لغته بل امتدت لتشـمل أبياتا شـعرية ألمانية ، وفرنسية وايطاليـة بالاضـافة الى احالات واشـارات عـديدة لأدباء انجليز مثل شـكسبير ، ووبستر ، وميلتون ، وميدلتون ، وسبنسر ، ومارفل ، وجون داى ، وجولد سميث ، وتوماس كيد وغيرهم •

وكان من الطبيعى أن تقابل « أرض الضياع » عنـدما نشرت لأول مرة عام ١٩٢٢ بهجوم ساحق من معظم النقـاد الذين اعتادوا قوالب التعبير التقليـدية فى الشـعر ، ولم يمتدحها سوى نقاد وشعراء قلائل من أمثال عزرا باوند • لكن ثقة اليوت بمنهجه وانجازه الطليعى الرائد لم تهتز ، ولم يتراجع عن موقفه بل استفاد من اكتشافاته النقدية فى قصائده التـالية • والآن تعتبر « أرض الضـياع » علامة بارزة ومنعطفا تاريخيا فى مسار الشعر الانجليزى بصفة

خاصة والشعر العالمي بصفة عامة ، بعد آن وضعت حدا لشعر الرومانسية الهوجاء التي استمرت من أواخر القرن الثامن عشر ، وفتحت الباب على مصراعيه لشعر العاطفة الناضجة التي هذبها العقل والفكر حيث تجاورت العناصر الكلاسيكية مع المظاهر المعاصرة المستحدثة مثل الحشــود المتــدفقة على جسر لندن فى نهاية الحركة الأولى (من سطر ٦٠ الى ٦٨) ، وأنغام الجاز الصاخبة (١٢٨ ــ ٣٠) ، وثرثرة المرأتين فى حانة لندن (١٣٩ ــ ٧٠) ، والمشهد الجنسى المقزز الذى لعبته السكرتيرة فى غرفتها الكئيبة (٢٢٠ ــ ٥٦) ٠

كما آن هناك معادلات موضوعية متتابعة تجسد الضياع فى متاهات الحضارة المعاصرة حيث « الشجرة الميتة لا تمنح ظلا » (سطر ٢٣) وحيث توجد فى «زقاق للجرذان» (١١٥) وحيث النساء يبحثن عمن يقوم باجهاضهن(١٥٩) ، والعظام اليابسة وأظافر العظام القذرة وغير ذلك من الصور المعادلة لمشاعر الضياع التى تنطوى عليها الحضارة الحديثة ٠

ونظرا لصعوبة القصيدة النابعة من اشاراتها واحالاتها العديدة الى أدباء وشعراء من جنسيات وعصور تكاد تغطى التاريخ الانسانى كله ، فقــد اضطر اليــوت الى آن يتبع قصيدته بملحق يشرح فيه ما يكون قد غمض على القارئ أو حتى الناقد ٠ لكنه يعترف بأنه استوحى عنوان القصيدة، بل وهيكلها ورموزها المتناثرة من جيسى ل ٠ ويستون فى كتابها « من الطقس الى الحــكاية » الذى يمــكن آن يشرح صعوبات القصيدة أفضل من ملاحظاته التفسيرية فى ملحقه ٠ وهو المرجع الذى أعاننا بالفعل عــلى شرح هــذه القصيدة وترجمتها فى هذا الكتاب ٠

وكان مؤرخو الأدب ونقاده قد ظنوا أن المخطوط الأصلى للقصيدة قد ضاع واستحال العثور عليه ، الى أن وجدوه عام ١٩٦٨ فى مجموعة أحد الهواة الأمريكيين وقد سجل عليه عزرا باوند بعض الشروح والتفسيرات ، كما أجرى بعض الحذف والشطب عليه • وكان اليوت قد قدمه الى باوند لمعرفة رأيه والاستفادة به تطبيقا لمذهبه النقدى الذى ينادى بأن الشعر عملية فكرية عقلية فى نهاية الأمر • وكان اليوت قد كتبها فى لوزان عندما سافر الى سويسرا للاستشفاء شتاء عام ١٩٢١ ، وبعد ثلاثة أشهر من الاستجمام عاد الى باريس ومعه القصيدة التى قدم مخطوطها الى عزرا باوند الذى قام بمراجعتها وحذف ما يقرب من نصفها• ولم يعترض اليوت على ذلك بل اعترف بأنها كانت قصيدة مشوشة فى حاجة الى تناسق ، واعترافا منه بفضل باوند فقد كتب اهداء له على صفحتها الأولى قال فيه : الى عزرا باوند الذى يفوقنى براعة ومهارة •

وبالاضافة الى اعتماد اليوت على كتاب « من الطقس الى الحكاية » لجيسى ل • ويستون التى اعترف بفضلها عليه فى الملحق التفسيرى للقصيدة ، فانه أعلن دينه أيضا فى الملحق نفسه لجيمس فريزر مؤلف كتاب « الغصن الذهبى » الذى قدم فيه دراسة لآلهة الحضارات القديمة مثل الاله أوزيريس عند قدماء المصريين ، والاله تموز عند البابليين، والاله أدونيس عند الفينيقيين والاغريق وغيرها من الآلهة التى كانت ترمز الى الحيوية والخصوبة والتجدد والاثمار وكل الصفات والخصائص التى افتقدها البشر فى أرض الضياع • وهذا يؤكد أن الشعر عند اليوت مرتبط بالعلم الذى يمثل الأساس الراسخ له • فالشعر ليس مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية ـ الشعورية أو اللاشعورية ـ للشاعر،

وليس مجرد شعارات انسانية طنانة ، وليس مجرد قوالب لغوية رصينة ، وليس مجرد محسنات بديعية أو لفظية ، وليس مجرد خطب حماسية عصماء موزونة ومقفاه ، لكنه نظرة علمية ثاقبة الى جوهر الحياة فى عصر من العصور ، والشعر خير سيف يمتشقه الشاعر كى يمس هذا الجوهر بل ويتوغل به حاملا على حده نظرته العلمية الثاقبة الى قلبه • فبدون هذه النظرة يتحول الشعر الى مجرد نظم مقفى لألفاظ ضخمة لكنها جوفاء •

وهذا المضمون العلمى الثرى الخصب برموزه وايحاءاته وأبعاده وأغواره واشاراته الى آشياء وحقائق تكاد تحتوى مسيرة البشرية كلها ، هذا المضمون ساعد اليوت ــ دون افتعال ــ على تجسيد الصراع الدرامى الذى تحتوى عليه أرض الضياع ، وجنبه أيضا اللغة التقريرية المسطحة المباشرة التى يمكن آن تصل نبرتها الى أعلى الدرجات دون أن تبلغ عقل القارىء أو وجدانه ، اذ آن ضجيجها يقف عند حدود أذنيه ، وقد يصيب رأسه بالصداع ونفسه بالملل • كانت لغة « أرض الضياع » لغة بسيطة وسلسة للغاية ، بل وسوقية فى بعض المشاهد كما أوضحنا من قبل ، لكنه أثبت أن المفردات اللغوية ــ أية مفردات ــ يمكن آن تصبح شعرية ومشحونة بالايحاءات والدلالات والارشادات والعواطف والمعانى وظلالها اذا وظفت وقامت بدورها فى القصيدة ، فليست هناك لغة شعرية جاهزة للاستعمال ، وقوالب لغوية رهن اشارة الشاعر ، ذلك آن بناء القصيدة يختلف تماما عن بناء جدران منزل •

ونظرا لأهمية هذا المضمون العلمى فى فهم جوهر القصيدة واستيعاب دلالاتها ، فانه يجدر بنا آن نلقى بنظرة على هذين الكتابين • يقول اليوت عن الكتاب الأول :

« لم استوح عنوان القصيدة فحسب من كتاب مس جيسى ل • ويستون عن أسطورة الكأس المقدسة : « من الطقس الى الحكاية » بل وهيكلها ورموزها المتناثرة • ولابد أن أعترف بديني لكتاب مس ويستون الذى يشرح كل صعوبات القصيدة بطريقة أفضل من كل ملاحظاتى التفسيرية لهـا ، ولذلك أوصى بهذا الكتاب (بغض النظر عن أهميته الآسرة فى حد ذاته) لكل من يظن أن القصيدة تستحق مثل هذه المشـقة لاستيعابها » •

وعن الكتاب الثانى يقول اليوت :

« كما أننى مدين كذلك بصفة عامة الى كتاب آخر فى علم الأجناس ترك أثرا عميقا فى جيلنا ، ألا وهو كتـاب « الغصن الذهبى » الذى اعتمـدت عليه فى جزأيه اللذين كتبا تحت عنوان « أدونيس ، آتيس ، أوزيريس » على وجه الخصوص » •

ويوضح اليوت أن أى قارىء على دراية بهذين الكتابين سيتعرف على الفور على الاشـارات المحـددة الى الاحتفـالات الخاصة بالنباتات والمحاصيل فى ثنايا القصيدة • ويعـد الكتابان من أقيم الكتب التى تناولت بالتحليل والدراسـة السـلالات البشرية وطقوسها الدينية والدنيوية منـذ أقدم العصور ، ومن هنا كانت القيمة العلمية التى نهضت عليها القصيدة • ففى كتـاب « من الطقس الى الحـكاية » تتتبع جيسى ل • ويستون الطقوس الدينية المبكرة حتى جذورها ومنابعها الأولى ، واحتفالات جنى المحاصيل خاصة الكروم• وهذه الطقوس كانت بمثابة الجانب المادى الملموس للثقافات التى عرفتها تلك العصور الموغلة فى القـدم • وبالطبع فقد كانت الأساطير تعبيرا بدائيـا عن أدبيـات وفلسـفات تلك

العصور ، واستطاعت المؤلفة أن تستخرج منهـا منهجا يبرز الملامح الرئيسية للأفكار السـائدة • ولعـل أهم أسطورة آنذاك كانت أسـطورة الملك الصياد الذى حلت على مملكته لعنة الآلهة لشرورهم وخطاياهم : وتجسدت هذه اللعنة فى العقم الذى أصاب الحيوانات والدواب فلم تعد قادرة عـلى الاخصاب والتوالد والتكاثر ، والجفاف الذى أصاب الزرع فمات دون قطرة مطر واحدة ، والشلل الذى حل بالملك الصياد صاحب المملكة والأرض فلزم فراشـه دون حراك • أى أن اللعنة سرت فى كل الموجودات فأصـابتها بالشلل والموات • ومع ذلك فان الأسطورة تؤكد أن اللعنة ليست أبدية ، لأنها يمكن أن تزول وتنقشع اذا ما برز فارس مغوار هو فارس الكأس المقدسـة من أهـل المملكة ليعبر الأرض الجـدباء الشاسعة وينجح فى النهاية فى الوصـول الى قلعة الملك كى يسأله أسئلة ذات مغزى فلسـفى عما وقع فى القلعـة من أحداث قد تبدو رمزية لكنهـا فى حقيقتها مرتبطة بالبـلاء الذى ألم بالبلاد • فاذا استطاع أن يستوعب مغزاها وبالتالى يدرك سبب اللعنـة ، فان اللعنة ستزول وتنقشـع عن تلك الأرض ، أما اذا عجز عن الاستيعاب والادراك فـقل عـلى البلاد السلام •

أما كتاب جيمس فريزر « الغصن الذهبى » فقـد أفاد اليوت فيما يتصل بالدور الذى لعبته الآلهة فى الحضـارات القديمة فى منح الحياة للزرع ، والتجدد للحياة نفسها من خلال تعاقب الفصول فتثمر البـذور وتترعرع الزروع • ولعل أوزيريس أوضح مثال لدارس الأجنـاس والعقـائد والطقوس الدينية الأولى وفى مقدمتهم فريزر الذى شرح فى كتابه كيف اعتاد كهنة مصر ان يدفنوا تماثيل مصغرة للاله أوزيريس من طين وحبات قمح ، وفى نهاية العام أو الدورة

الزراعية كانوا يستخرجونها من باطن الأرض فاذا بالقمح قد أنبت وبرز من الجسد الطيني لأوزيريس ، وكانت فرحة الناس بهذا لا تقدر ، فلم يكن الأمر في نظرهم مجرد فأل حسن بل ايمان بأنه السبب في نمو المحاصيل ٠

وهذا يعني أن الحياة قادرة على قهر الموت في شخص أوزيريس بصفته اله الخصب والتجدد والنماء الذى يخرج من قبره في باطن الأرض ليحيا في الزرع الذى ينمو ويترعرع ٠ أى أنه يموت ليحيا وتتجدد معه الحياة في كل صورها المادية ، ولذلك أصر المصريون القدماء على اقامة الطقوس الدينية لتقديم القرابين وعبادته اعترافا بفضله في منحهم الحياة وتجديدها ٠ وتمثلت هذه الطقوس في بعض الرقصات الصعبة ذات الاشارات الرمزية الى دورة الحياة والموت ثم البعث مرة أخرى وهكذا ٠ وقد عرفت البشرية فكرة التطهير من الاثم والخطيئة منذ تلك العصور القديمة ، فقد كانت هذه الرقصات والطقوس تكفيرا عما ارتكب في حق الاله ، اذ بمجرد الانتهاء من هذه الاحتفالات يخرج الراقصون والراقصات وقد استعادوا طهارتهم واستعدوا لبدء حياة جديدة خصبة نامية ٠

وقد شكلت هذه الطقوس التنويعات الرئيسية في سيمفونية اليوت الذى قسمها الى خمس حركات ، أو هى أقرب الى القصيد السيمفونى الذى ابتعده فرانز ليست للتأليف الأوركسترالى ، والذى يسير على نهج السيمفونية في خطوطها الرئيسية وجديتها البالغة ، ولكن يضيف اليها هدفه نحو شىء موسيقى غير خالص ، بمعنى أنه يقوم بشرح فكرة أو فلسفة سبق ورودها في عمل أدبى محدد بحيث يتأثر البناء الموسيقى بالبناء الدرامى الذى ميز العمل الأدبى ٠

وبدا وعى اليوت الموسيقى واضحا فى استخدامه للحركات السيمفونية المتتابعة ، وتوظيف الكريشندو الذى يتصاعد بالتنويعات الى قممها الشاهقة ، والديمنيوندو الذى يهبط بها الى أعماقها السحيقة ، وتوازى لحنين أساسيين ممثلين فى المواجهة بين الموت والحياة ، بين الفناء والتجدد، بين الجفاف والماء ، ثم التنويعات المتفرعة منهما بأسلوب كونترا بنطى معقد ومركب • واذا كانت الحركة فى التأليف السيمفونى تعنى قسما يحتوى على فكرة خاصة به وان كان مرتبطا بالسياق العام للسيمفونية • فانها لابد أن تعتمد على سرعة خاصة بها ، ومن هنا أطلق عليها اصطلاح « حركة » •

فى الحركة الأولى « دفن الموتى » يجسد اليوت حركة الحياة ونبضها فى رحم الأرض مع مقدم الربيع حين تسعى الخصوبة لقهر الجدب الذى ساد فصل الشتاء ولذلك فايقاعها بطىء متمهل نظرا للجهد الذى يبذله الربيع فى ازاحة فلول الشتاء • وفى الحركة الثانية « مباراة شطرنج » يسرع الايقاع بعض الشىء من خلال المواجهة أو التوازى بين أمجاد كليوباترة المبهرة واليأس والاحباط الذين يخيمان على العالم المعاصر بسحابة داكنة من القلق الذى أفقد الناس طعم الحياة ولذتها • وفى الحركة الثالثة « العظة النارية » يصل الايقاع الى ما يقرب من درجة الكريشندو حين تنهار الخيمة على ضفة النهر ، وتعبر الريح الأرض الداكنة فى سكون مطبق ، وتبرز مدن قبيحة وحياة مصطنعة غير طبيعية لا تعرف الصدق فى أى من مظاهره ، حتى الحب رمزالنشوة والتجدد أصبح عبئا ثقيلا لا معنى له • وفى الحركة الرابعة «الموت غرقا» يدخل الايقاع مرحلة الكريشندو الحاد القصير الذى يبلور فى سخرية وتهكم بالغين أنه اذا كان غياب الماء

يسبب الجفاف والموت فان وجوده قد يسبب المــوت غرقا ، برغم أن العقيدة المسيحية تــؤكد أنه لا خلاص للانســان الا بالماء والروح • أما فى الحــركة الخامســة والأخــيرة « ما قاله الرعد » فتتجمع كل التنويعات التى سادت القصيدة فى تلخيص مكثف ، وفى ايقاع متصاعد الى أعلى قمته ايذانا بالخاتمة التى أحسسنا ببوادرها مع توهج الشعلة الحمراء على وجــوه العــرق المنهمر ، وســيادة الصمت بصقيعه على الحدائق ، وتربع الأسى على البقاع الحجرية ، وتعالى الصراخ والعويل برجع الصدى فى السجن والقصر ، وقعقعة الرعد فى الربيع فوق الجبال النائية •

ومن خلال هــذا التنوع الايقــاعى الذى يساير مواقف القصيدة ومشــاهدها ، لم يخضــع اليــوت لأوزان الشــعر الانجليزى وبحوره التقليدية ، بل سعى لابداع ايقاع خاص بعمله الشعرى الفريد ، لدرجة أنه استعان بالنثر الصريح فى بعض أجزائه ، وباللهجة الســوقية الهــابطة فى موقف يحتمها كما أوضحنا من قبل ، كما أنه قام بتقطيع التراكيب اللغوية وتوزيعها طبقا للتركيب الأوركسترالى لــكل حركة حتى تحتوى الأصوات المتعددة والألحان المتعارضة فى وحدة عضوية تسرى فى جسد القصيدة من حركة الى أخرى • وقد منح هذا المنهج اليوت مرونة فائقــة فى اقتبــاس أبيــات شعرية من لغات أخرى متعددة واستخدامها كما هى بأوزانها وايقاعاتها فى المكان المنــاسب لهــا فى القصيدة ، ومرونة أيضا فى الانتقالات السريعة فى بعض الأحيان من مشــهد لآخر دون سابق انذار كما يحدث فى السيناريو السينمائى، بحيث يعبر القارىء قرونا عديدة فيما يشبه لمح البصر •

وكان المايسترو الذى منح هـذه المعزوفة السيمفونية الشعرية شخصيتها المتميزة هو تايريزياس الشاهد الأعمى على العصر والعراف الشهير القادم من التراجيديا الاغريقية، والذى قام بسرد أحـداث أرض الضياع فربط بين المـاضى والحاضر فى لحظة واحدة مكثفة ، وبالتالى كان بمثابة مركز الوعى والادراك الذى يسلط ضوءه الفاحص ، الثـاقب ، الساخر ، المتهكم ، المرير على حقائق أرض الضياع فتبدو عارية من أية زخارف مبهرة مضللة • وقد وصف اليـوت تايريزياس فى ملاحظاته التفسـيرية للقصـيدة بأنه أهـم شخصية فيها ، والمحور الذى يجعل منها وحدة تنصهر داخلها كل أجزائها •

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نتعرض لنظرية اليوت فى موسيقى الشـعر التى ألقى عنها محـاضرة عام ١٩٤٢ فى جامعة جلاسجو ونشرت فى العام نفسـه ، اذ أنهـا جاءت تقنينا نقديا للمنهج الموسيقى الذى اتبعه اليوت عام ١٩٢٢ فى « أرض الضياع » • فهو يرى أن دراسـة القصـائد ، وليست دراسة الشعر ، هى وحدها القادرة على تدريب آذاننا لتلقى الأوزان والأشـكال المجـردة التى تبـدو فى غاية الاختلاف حين يتناولها الشـعراء المختلفون • ولا جـدوى حقيقية من التعبد فى محراب القواعد ، أو اتقان المحـاكاة المتعمدة لأحد الأساليب ، فهذه كلها أدوات ثبت عدم فاعليتها عند الكتابة • صحيح أننا نتعلم من المحاكاة ، لكنها محاكاة لن تؤدى الى ابداع جديد • ومع ذلك فان ممارسة فن النظم باللغة الانجليزية قد تأثرت بمعرفة قواعد العروض • لكن هناك قانونا للطبيعة أقوى من تلك الأساليب المتفـاوتة أو التيارات والمؤثرات القادمة من الخارج أو النابعة من الماضى وهذا القانون يؤكد أن الشعر يجب ألا ينأى أكثر مما يجب

عن اللغة اليومية المألوفة التي نستخدمها ونسمعها ، بغض النظر عما اذا كان الشعر قائما على النبر أو القطع ، مقفى أو بلا قافية ، شكليا أو حرا ، ذلك أن نبعه الرئيسي والمتجدد يتمثل في لغة الحياة اليومية العادية المتغيرة مع سيرة الحياة وتطورها • ولذلك فان موسيقاه تنبع من مبناه ولا تفرض عليه ، فهي ليست جاهزة للاستعمال وانما تعاد صياغتها وصهرها من جديد مع كل قصيدة جديدة بمعنى الكلمة •

ولا يتذكر اليوت أنه التقى ذات مرة بشعر ذي جمال موسيقي عظيم ولكن بلا معنى • والاستثناءات الواضحة لا تتجاوز الايحاء باختلاف الدرجة ، فهناك قصائد نلتقط معناها لكنها لا تحركنا الا بموسيقاها دون أن نعي ذلك • حتى في القصائد التي يكتبها الشاعر خصيصا لابراز ضياع المعنى من حياتنا ، فاننا نجد المعنى كامنا في السخرية من هذه الحياة الخاوية ، أو في المحاكاة الساخرة للمعنى السخيف التافه الذي تنطوي عليه مثل هذه الحياة •

وفي أحيان كثيرة يلاحظ اليوت أن معنى القصيدة قد يستعصى على الشرح الذي لا يمكن توصيله الى القارىء بأسلوب أفضل من القصيدة ذاتها ، لكنه في أحيان أقل بكثير من هذه يلاحظ أن معنى القصيدة قد يكون شيئا أكبر من هدف مؤلفها ومنفصلا عن أصولها التي نبعت منها • ويكفي أن تحرك القصيدة شيئا ما في داخلنا ، فانها بذلك تكون قد عنت شيئا ربما يكون مهما بالنسبة لنا دون أن ندرك تماما أبعاد أهميته • أما اذا فشلت القصيدة في تحريكنا لابد أن تكون بلا معنى ، بل وتنتفي عنها صفة الشعر أساسا ويصبح وجودها مثل عدمه • وحتى القصيدة التي قد لا نفهم منها كلمة واحدة ، فان الاستماع المتأني والعميق لها يمكن أن يثير داخلنا أشياء نشعر بها بالفعل ، لكن اذا فوجئنا بعد

الاستماع اليها بمن يقول لنا انها كلام فارغ لا يحمل أى معنى حقيقى فلابد أن نندم على غفلتنا ، ونراجع أنفسنا على الفور ، ونشارك رأى من يقول انها لم تكن قصيدة على الاطلاق ، وانما كانت مجرد محاكاة للموسيقى المجردة التى تعزفها الآلات ·

واذا كان اليوت يعنى أن جزءا من المعنى هو فقط الذى يمكن نقله عن طريق الشرح والتفسير فذلك لأن الشاعر يريد أن يصل الى حدود الوعى التى تتجاوز الاستخدامات المتعارف عليها للكلمات ، وان كان هذا لا ينفى وجود المعانى التقليدية فى القصيدة · ولذلك تبدو القصيدة مختلفة المعانى والايحاءات والارشادات باختلاف القراء ، بل وقد تكون هذه المعانى جميعا مختلفة عما كان الشاعر يريد توصيله الى القارىء · فقد تتضمن قصيدة خبرة شخصية متفردة للشاعر الذى قد يظن أنها تنتمى اليه وحده وليست لها أية علاقة خارجها ، ومع ذلك يراها القارىء تعبيرا عن موقف انسانى شامل بالاضافة الى كونها تعبيرا عن تجربة خاصة بالشاعر · هنا يختلف تفسير القارىء للقصيدة عن تأثير الشاعر ومع ذلك فانه يعادله فى الصدق والخصوصية ، وربما كان تفسير القارىء أصدق وأفضل وأكثر اتساقا مع نفسه · خاصة اذا كان فى القصيدة أكثر مما يقصده ويعيه مؤلفها · وقد تكون التفسيرات المختلفة جميعا زوايا متعددة لرؤية الشىء نفسه ، أو صياغات جزئية له ، وقد يكون تعدد أسباب الاسهام والغموض نتيجة للقصيدة التى تعبر عن أكثر وأخصب مما تستطيع اللغة العادية توصيله ، وليس أقل منها بطبيعة الحال ·

واذا كان الشعر يحاول أن يوصل شيئا يتجاوز ما يمكن لايقاعات النثر أن توصله ، فانه مع ذلك ينهض على أكتاف

شخص يتحدث الى شخص آخر سواء أكان مقروءا أو مسموعا • فالتغني بالشعر أسلوب آخر للحديث ، لكن من الصعب تقنين العلاقة بين الشعر والحديث تقنينا جامعا مانعـا لأن معظم الثورات التي وقعت على مر عصور الشعر المتتابعـة كانت تنادى بالعودة الى لغة الحديث اليومى ، وها هو اليوت فى القرن العشرين ينادى بالقيام بالثورة نفسها • فاتباع هذه الثورة يحرصون على تطوير المعجم الشعرى وتجـديده فى اتجاه أو آخر فى محاولة منهم لبلوغ مرحلة الكمـال كما يرونه • لكن اللغة المنطوقة تواصل تغيرها وتبدلها فيصبح المعجم الشـعرى أمرا عفا عليه الزمان • ومع ذلك ما من شعر يطابق تماما اللغة التى يتعامل بها الشاعر أو يسمعها فى حياته اليومية العملية ، لكن اسـتخدامه لـكلام عصره استخداما مستحدثا لابد أن يدفع السامع أو القارىء الى أن يتمنى أن يتحدث بنفس أسلوب الشـاعر لو اسـتطاع أن يقرض الشعر مثله • ولذلك فان أفضـل شـعر معـاصر يستطيع أن يهزنا من الداخل ويمنحنا شـعورا بالارتباط والانتماء ، لابد أن يكون تأثيره فينـا أقوى وأعمق من أى شعر ينتمى الى عصر ماض حتى لو كان الشعر القديم أرقى منه فى المرتبة الفنية • لكن اليوت استطاع ببراعة فائقـة أن يعيد الشعر القديم فى « أرض الضياع » الى الحيـاة المعاصرة كأقوى ما يكون وذلك من خـلال اقتباساته التى ضمنها القصيدة من مختلف اللغات فبدت نابضـة متدفقة بالحياة وكأننا نقرأها لأول مرة ، خاصـة وأن موسـيقاها سرت فى النسيج الموسيقى العام للقصيدة وأصبحت جزءا عضويا منه لا يتجزأ •

ويؤكد اليوت على ضرورة أن تكون موسيقى الشـعر موسيقى كافية فى الكلام العادى الشائع فى عصره بل وفى

منطقته الاقليمية التى نشأ فيها الشـاعر وتشرب تراثهـا وتقاليدها . أما اذا سعى الشعراء للكتابة بنفس الأسلوب ، فلابد أن يفقد الشعر موسيقاه وبالتالى معناه . فلابد من تعدد الأصوات والايقاعات والمعـانى لـكى يتحقق الثراء الشعرى المطلوب . وحتى يحل الزمن الذى تتوحد فيه لغـة الكلام اليـومى تحت تأثير الأنماط الاذاعيـة والاعلاميـة السائدة ـ وهو الزمن الذى يتمنى اليوت أن يتأخر قدومه قدر الامكان ـ فان مهمة الشاعر تظل كامنة فى اسـتخدام الكلام الذى يحيط به فى حيـاته اليوميـة ، والذى يعرفه أكثر من غيره . فلن يجد فى سواه المادة التى يجب عليه أن يصنع منها شـعره ، بل ويجب عليـه أن يخلص لهـا حتى يستخرج كل طاقاتها الدفينـة ، مثله فى ذلك مثل المثـال الذى يتحتم عليه فهم واستيعاب طبيعة المـادة التى يصنع منها تمثـاله . وعلى الشـاعر أن يبـدع التـوافق اللحنى والاتساق النغمى فى قصيدته من الأصوات التى يسـمعها بالفعل فى حياته اليومية ، والا أصبح صورة مكررة شائهة ممن سبقوه من الشعراء . فالحياة هى المنجم الذى يستخرج منه معادنه وجواهره الشعرية الثمينة ، وما عليه سـوى استغلال موهبته وصنعته فى أعادة تشكيلها وصياغتها بحيث تحدث أثرها المطلوب فى نفس القارىء .

وربما ينـدهش قارىء قصـيدة « أرض الضياع » من فقرات النثر التى وردت بها ، لكن دهشته سرعان ما تزول عندما يرى اليـوت وهو يقنن لمزجه بين النثر والشـعر فى محاضرته هذه بجامعة جلاسجو عام ١٩٤٢ ، والتى يقـول فيها ان أية قصيدة طويلة الى حد ما ، يجب أن تعتمد على التنقـلات بين التراكيب ذات الحدة الأكبر والتراكيب ذات الحدة الأقل ، لـكى تخلق ايقاع الانفعال المتذبذب صعودا

وهبوطا بصفته أساسا للبناء الموسيقى للقصيدة بصفة عامة • فى هذه الحالة يفضل أن تكون التراكيب ذات الحدة الأقل ، من حيث علاقتها بالمستوى الموسيقى الذى تسير القصيدة على نهجه بصفة عامة ، يفضل أن تكون نثرية • وعلى هذا الأساس لا يوجد شاعر يستطيع أن يبدع قصيدة ذات بناء ضخم يمكن أن تحتوى تجربة انسانية شاملة ، والا كان أستاذا متمكنا من فن النثر أيضا حتى يستطيع توظيف الأبيات النثرية كما يستخدم الأبيات الشعرية بطبيعة الحال •

ان ما يهم اليوت ـ فى ايجاز شديد ـ انما هو القصيدة الكاملة التى توظف كل جزئياتها ـ نثرية كانت أو شعرية ـ لبلوغ هذا الكمال الفنى الذى لا يعتمد على اللحن فحسب ، وفى الوقت نفسه فهى ليست مصنوعة من « كلمات جميلة » فقط • ويعبر اليوت عن شكه فيما اذا كانت أية كلمة ، على مستوى الصوت وحده ، أكثر أو أقل جمالا من أية كلمة أخرى فى نطاق اللغة نفسها • أما اذا كان البعض يظن أن بعض اللغات أكثر جمالا من غيرها ، فهذه قضية أخرى لا علاقة لها بقضية موسيقى الشعر التى يناقشها اليوت فى هذه المحاضرة ، اذ يرى أن الكلمات القبيحة هى الكلمات غير الملائمة للسياق الذى وضعت فيه ، لأنها بذلك تفقد وظيفتها التى وجدت من أجلها وتتحول الى عالة أو نتوء أو ورم فى جسد القصيدة • كذلك هناك كلمات قبيحة لأنها خام وتحمل كل الشوائب والرواسب المتحجرة ، أو لأنها تحجرت بالفعل وأصبح مكانها متحف تاريخ اللغات بكل ما يحوى من حفريات ، وهناك كلمات قبيحة بسبب رطانتها الأجنبية الشاذة أو صمودها فى وجه كل محاولات اخضاعها للسياق الموسيقى أو المعنوى •

ومع ذلك لايعتقد اليوت بأن آية كلمة ترسخت جذورها ومكانتها فى لغتها جميلة أو قبيحة ، لأن موسيقى الكلمة لا تنبع منها فى حد ذاتها ، وانما من نقاط التقائها أو تقاطعها أو علاقتها أولا بالكلمات التى تسبقها وتليها مباشرة ، ومن علاقتها العامة غير المحددة ببقية السياق ككل، كما تنبع من علاقة معناها المباشر فى ذلك السياق بكل المعانى الأخرى التى كانت لها فى سياقات آخرى سابقة ، وبكل حصيلتها ـ الكبيرة أو الصغيرة ـ من الاشارات والايحاءات والتداعيات •

ومن الطبيعى ألا تتساوى الكلمات من حيث الثراء والخصوبة والاتساق فى علاقتها واتصالها بالكلمات الأخرى • ولذلك يتحتم على الشاعر آن يدفع بالكلمات الأغنى كى تشد من آزر الكلمات الأفقر كلما تطلبت القصيدة هذا فى الأماكن الصحيحة والمناسبة • والشاعر المتمكن يعرف كيف يتجنب آن يثقل القصيدة أكثر مما ينبغى بالكلمات الزائدة فى الثراء والخصوبة ، اذ آنه فى لحظات معينة فقط ، يمكنه جعل الكلمة توحى بكل تاريخ اللغة والحضارة ، وهذا هو ما فعله اليوت فى « آرض الضياع » التى تكاد توحى وتحتوى تاريخ الحضارة الانسانية منذ عصورها المبكرة وحتى الربع الأول من القرن العشرين بعد الميلاد ، وذلك من خلال استخدامه لبعض الكلمات والأسماء والرموز والتلميحات التى تجسد نبض الانسانية على مر عصورها •

وهذا الارتباط العضوى الحيوى بين الكلمات فى تتابعها داخل السياق الشعرى ليس بدعة أو تطرفا قاصرا على نوع معين من الشعراء ، وانما يكمن فى طبيعة الكلمات،

ولايمكن لأى شاعر فى أى زمان أو فى أية لغة أن يتجاهله • ولذلك يصر اليوت على أن ما يقصده « بالقصيدة الموسيقية » تلك القصيدة ذات النموذج الموسيقى للصوت والنموذج الموسيقى للمعانى المستحدثة للكلمات التى تتألف منها ، وهذان النموذجان متطابقان ولا ينفصلان طالما أن للقصيدة جسد ينبض بالحياة • أما الصوت الخالص المنفصل تماما عن المعنى فلا ينتمى الى مجال الشعر وانما ينضوى تحت لواء الموسيقى المجردة الخالصة ، لأن صوت الموسيقى ومعنى الكلمة هما الروح والجسد بالنسبة للقصيدة الشعرية •

ويضيف اليوت الى أن مهمة الشاعر تختلف ليس فقط حسب تكوينه الشخصى ، وانما طبقا للفترة التى يعيشها ، فهو ابن عصره وشاهد عليه • ففى بعض الفترات عليه أن يستكشف الامكانات الموسيقية لتراكيب اللغة اليومية التى يستخدمها الناس دون أدنى وعى أو حتى التفات الى جمالياتها ، أى عليه أن يستكشفا العلاقة بين أساليب النظم وايقاعات الكلام • وفى فترات أخرى عليه أن يواكب التغيرات التى تطرأ على الحديث اليومى الدارج والتى تعد بطبيعتها تغيرات فى أساليب التفكير ومناهج الفكر ومظاهر الحساسية تجاه الحياة •

ومن هنا كانت حاجة كل عصر لتجديد معجم ألفاظ الشعر ، سواء تم اشباع هذه الحاجة أو ظلت مطلبا عزيز المنال • لكن العصر الذى يشتد وعيه بضروة البحث عن روافد جديدة لروحه الشعرى ، يسعى حثيثا لتجديد معجم ألفاظه الشعرية ، واذا نجح فى مهمته فلابد أن يحرك الشعر وجدان الناس وفكرهم الى آفاق أسمى •

لكن اليوت يعود للتـاكيد على آن مهمة الشـاعر ليست أساسا ودائما في سعيه لاحداث ثورة في اللغة • فليس من المفضـل ــ حتى اذا كان ممكنـا ــ آن نعيش في حالة ثورة دائمة ، لأن الاصرار العنيد على التجديد المستمر في معجم الألفاظ والعروض ظاهرة غير صحية وغير ناضجة ، مثلهـا في ذلك مثل التشبث العنيد بالمعجم الشعرى الذى سـاد في العصور السابقة • فهناك أوقات للاستكشاف وأوقات أخرى لتنمية الأرض المكتسبة وترسيخ تقاليدها • ويتخذ اليـوت من شكسبير مثلا للتدليل على هذا ، اذ آن شكسبير قام بالمهمتين تباعا ، مهمة الاسـتكشاف ثم مهمـة ترسـيخ ما اسـتكشفه وتنميته •

ففى المرحلة الأولى كان يكيف شـكله الفنى بأسـلوب تدريجى مع الكلام الدارج والعامى حتى جاء الـوقت الذى ألف فيه مسرحيـة « انتونى وكليوباترة » فكان قادرا عـلى ابتداع وسيط لغوى مكن كل شخصيات المسرحية من آن تعبر عن نفسها بأسلوب طبيعى جميل خال من الافتعال والنشـاز والتصلب وغير ذلك من السـلبيات التى نجـدها مثـلا في مسرحية « خاب سعى العشاق » التى كتبها في مرحلته المبكرة التى كان يبحث فيها عن الأسلوب المناسب والطيع للتعبير عن ابداعه • ثم جاءت مرحلته الأخيرة التى انتقل فيها من مجرد المرونة والبساطة الى التنسيق والتناغم والتركيب والتعقيد، وذلك من خلال التجريب الذى اكتشف به أيضا مدى التنسيق والتعقيد اللذين يمكن آن تكون عليهما الموسيقى ، دون آن تفقد صلتها بالكلام الدارج والعامى كلية ، ودون آن تتوقف شخصياته عن النمـو والتطـور الطبيعيين بصفتها كائنات انسانية •

أما عن مفهوم « الشعر الحر » فقد سبق لاليوت أن عبر عن رأيه مرارا فى أنه ما من شعر حر فى نظر الشاعر الذى يسعى ليقوم بعمله على خير وجه • ويـؤكد درايته وخبرته العميقة بالقدر الكبير من النثر الردىء الذى كتب تحت اسم الشعر الحر من خلال ممارسته للنقد الأدبى • ولا أجد سوى الشاعر الردىء يمكن ان يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل ، ذلك أن حركة « الشعر الحر » كانت تمردا على شكل ميت ، واعدادا لشكل جديد أو لتجديد الشكل القديم ، وفى الوقت نفسه كانت اصرارا على الوحدة الداخليةالمتفردة فى كل قصيدة • فالقصيدة تسبق الشكل الذى ينمو تدريجا مع صياغة للتماثلات فىايقاعات مجموعة متتابعة منالشعراء تأثر بعضهم ببعض • أما الحرية الوحيدة التى قد يستبيحها الشاعر لنفسه فلابد ان تكون من أجل النظام والشكل والبناء والتكوين •

وفى نهاية محاضرته ينادى اليوت بضرورة ابتكار وسيط جديد للنظم الشعرى ، وسيط يمكننا من أن نستمع الى كلام كائنات انسانية معاصرة حية ، ويمكن الشخصيات المسرحية من أن تعبر عن أرقى الشعر وأخلصه دون طنطنة أو خطابة جوفاء ، ويمكن الشاعر من أن ينقل به أكثر المعانى والأفكار عمومية وانتشارا دون اسفاف أو فجاجة • لكن عندما نصل الى نقطة يمكن عندها تثبيت المعجم الشعرىالجديد وترسيخه للاستفادة من امكاناته الجديدة ، فمن الممـكن أن تحل فترة لالتقاط الأنفاس تتـاح فيها الفرصـة للتنسـيق الموسيقى الجديد أن يأخذ مجراه •

ويعتقد اليوت أن الشاعر يكسب الـكثير من دراسـته للموسيقى ، لكنه لا يجزم بمدى المعرفة الحرفية أو التكنيكية

بالشكل الموسيقى المطلوب من قبل الشاعر • بل ويعترف اليوت نفسه بأنه لا يمتلك هذه المعرفة التكنيكية شخصيا ، لكنه يعتقد أن الخصائص التى لابد للشاعر آن يهتم بها ، فى مجال المعرفة الموسيقية ، بل ولابد آن يتمكن منها هى امتلاك حس الايقاع وحس البناء • لكن عليه آن يتفادى التقليد الحرفى أو الأعمى للمقاييس الموسيقية حتى لا يصبح آثر شعره مصطنعا ومفتعلا • فالقصيدة ككل آو جزء منها قد تكون بدايته عند الشاعر مجرد ايقاع معين وذلك قبل بلوغ مرحلة التعبير عن الأبيات الشعرية بكلمات ، وقد يولد هذا الايقاع الفكرة والصورة • واذا كانت هذه هى تجربة اليوت كشاعر ، فهو لا يعتقد انها قاصرة عليه • ذلك آن استخدام الخطوط اللحنية والايقاعية المترددة آمر طبيعى فى الشعر كما هو طبيعى فى الموسيقى • وفى الشعر آيضا امكانات للنظم الذى يشبه نمو خط لحنى من خلال مجموعات مختلفة من الآلات وتصاعده حتى القمة ، كما آن هناك امكانات للنقلات فى القصيدة يمكن مقارنتها بمختلف حركات السيمفونية آو الرباعية ، كما آن هناك امكانات للتتابع الكونترابنطى للمادة الشعرية ، وهو التتابع الذى يحتوى على نغمتين آو آكثر فى تفاعل لحظى من خلال التبادل المستمر للخطوط اللحنية بهدف خلق آبعاد جديدة ينهض عليها البناء الموسيقى • ولذلك يرى اليوت آن الكونشيرتو بآلته الرئيسية وسط الأوركسترا ، آو حتى فى موسيقى الحجرة يمكن آن يوحى ببذرة قصيرة جديدة آكثر مما توحى به آوبرا كاملة بافتتاحيتها وآغانيها وألحانها وديكورها المبهر داخل دار فخيمة • وبرغم اهتمام اليوت البالغ بموسيقى الشعر ، فانه يذكر مستمعيه فى نهاية محاضرته بضرورة اعادة الشعر من حين لآخر الى مجال الكلمات والكلام حتى لا يوغل

أكثر من اللازم فى التنميق الموسيقى فيفقد فى النهاية خاصيته كشعر •

ولعل اليوت في محاضرته هذه كان معتمدا على خبرته العملية كشاعر ، خاصة في قصيدة « آرض الضياع » التى تنطبق عليها كل الخصائص التى تكلم عنها • وهو بهذا يثبت أن التقنين النقدى تابع للابداع الأدبى وليس العكس • وكان لهذه المحاضرة فضل لا ينكر فى تلمس آسرار الصنعة الشعرية عند اليوت فى ترجمتنا لقصيدة « آرض الضياع »، ونرجو آن نكون قد نجحنا فى تجسيد روحها وجوهرها ونقلهما الى القارىء العربى بقدر الامكان ، اذ آن المهمة لم تكن من السهولة بمكان • فبرغم بساطة اللغة الشعرية والسلاسة التى تدفقت بها الأبيات، فان الاقتباسات والرموز والاشارات والاحالات والايحاءات واللمسات واللمحات والصور التى تكاد تحتوى تاريخ البشرية كله بأساطيره وحقائقه ووقائعه ، قد شكلت عبئا على التذوق الكامل للقصيدة اذا لم يلم القارىء بتفسيراتها المتعددة ، ولذلك حرصنا على آن نلحقها بهوامش تحليلية وتفسيرية لما غمض من كلماتها وجزئياتها • وهى قصيدة تستحق كل هذه المشقة ، بل ان المشقة متعة ثقافية وفكرية ووجدانية وفنية وحضارية فى حد ذاتها • فهى قصيدة رائدة بمعنى الكلمة ، ونموذج فريد يجب آن يدرسه شعراؤنا كما يتذوقه قراؤنا، ذلك آن الشعر الأصيل فى عالمنا المعاصر لم يعد قاصرا على الاستفادة من تراثه الذى كتب فى لغته فحسب ، بل عليه أن ينفتح على التجارب الرائدة فى الشعر العالمى بصفة عامة ، والتى كانت قصيدة « آرض الضياع » فى مقدمتها •

د• نبيل راغب

المهندسين : مارس ١٩٨٧

اليوت : حياته وانجازاته

١٨٨٨ ـ ١٩٦٥

توماس ستيرناس اليوت من أعمدة الشعر والنقدالمعاصر، وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على الشعر والمسرح بصفة خاصة ، وعلى الأدب العالمى بصفة عامة • ومن الأفضل قبل أن نتقدم لترجمة قصيدته الشهيرة « أرض الضياع » ، أن نرصد موقعه على خريطة الأدب العالمى المعاصر ، ومدى اشعاع هذا الموقع فى اتجاهاته المتعددة •

ولد اليوت عام ١٨٨٨ فى مدينة سان لويس بولاية ميزورى بالولايات المتحدة وتلقى تعليمه فى جامعة هارفارد ثم فى كل من جامعتى أكسفورد بانجلترا والسوربون بفرنسا • وبعد الانتهاء من دراساته الأكاديمية استقر فى انجلترا واشتغل بالتدريس فى مدرسة هاى جيت بلندن ثم شغل وظيفة ادارية بأحد المصارف فى الفترة بين عامى ١٩١٩ و ١٩٢٢ لكن الوظيفة كانت مجرد مصدر للرزق بالنسبة له •

أما نشاطه الأدبى فلم يهدأ منذ شبابه الباكر عندما عمل مساعدا لرئيس تحرير المجلة الأدبية التى عرفت باسم « ايجويست » • وفى عام ١٩١٧ صدر له أول ديوان شعرى

بعنوان « بروفروك وملاحظات أخرى » ، وبعده بعامين صدر ديوانه الثاني بعنوان « قصائد » ، كما ظل يشـغل منصب رئيس تحرير مجلة « المعيـار » منـذ أن صدرت عام ١٩٢٢ الى أن اختفت عام ١٩٣٩ •

وكانت قصـيدته « أرض الضـياع » التي نشرت عام ١٩٢٢ سببا في الشهرة العـالمية المدوية التي حازها بعـد ذلك ، برغم أنها قوبلت بهجوم واستنكار عنيفين أول الأمـر عندما فوجيء القراء والنقاد أيضا بنهجها الشعرى المبتكر الذى لم يألفوه من قبل • ولكن سرعان ما مر الوقت وتحول الهجوم والاستنكار الى مديح واعجـاب • بل كانت هـذه القصيدة سببا في الحمـاس الذى اسـتقبلت به كل دواوين اليوت بعد ذلك ابتداء من ديوانه « قصائد » عام ١٩٢٥ ، ثم « أربعـاء الرماد » ١٩٣٠ ، و « الديوان الـكامل » عام ١٩٣٦ ، و « نـورتون المحترقـة » عـام ١٩٣٦ أيضا ، و « ايست كوكر » ١٩٤٠ ، و « انقـاذ ما يمكن انقـاذه » عام ١٩٤١ ، وأخيرا « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٣ •

وفى عام ١٩٣٩ أصدر اليوت كتابا للاطفال بعنـوان « القطط العملية » ، لكنه لم يحز أية شـهرة لأن شـهرته كشاعر وناقد غطت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى • ومن الواضـح أن عقله الأكاديمى ، وثقافتـه الرفيعـة ، وفلسفته العميقة لم تتح له القدرة على مخاطبة عقول الأطفال بالبساطة اللازمة • فقد تتلمذ منذ شبابه الباكر على أيدى مفكرين ونقاد كبار من أمثـال ايرفنج بابيت النـاقد الذى ينتمى الى مذهب الانسانية الجديدة وله صولات وجولات فى نقد الاتجاهات الرومانسية ، وذلك منذ عام ١٩٠٦ عندما كان طالبا بجامعة هارفارد ، مما كان له أبلغ الأثر فى نموه

كشاعر وأديب • كما شرع اليوت بعد عودته من السوربون في الاعداد لرسالته للدكتوراه التي اشتملت على دراسات تمهيدية في اللغة السانسكريتية ولغة جزيرة بالى ورسالة في فلسفة ف•هـ• برادلى كي ينال درجتها من جامعة هارفارد •

وفي عام ١٩١٣ عاد الى أوروبا مرة أخرى على منحة من مؤسسة شيلدون ليدرس في أوكسفورد ثم في ألمانيا • لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى منعه من العودة الى هارفارد لحضور الامتحانات النهائية لدرجة الدكتوراه ، واضطر الى البقاء في انجلترا ليعمل مدرسا • فقد كان قادرا على أن يؤقلم نفسه تحت أية ظروف لدرجة أنه عمل في بنك لويد الذي أوكل اليه العمل في ديون العدو المتبقية من فترة ما قبل الحرب وفي التعامل بالنقد الأجنبي • وبرغم أن هذا الاتجاه الوظيفي لم يكن من تخصصه ، فانه أظهر كفاءة عالية وفكرا منظما دقيقا • وعندما دخلت الولايات المتحدة الحرب، تقدم للالتحاق بالبحرية الأمريكية لكن طلبه رفض ، فوجه نشاطه منذ عام ١٩١٧ الى الصحافة الأدبية فعمل بمجلة « ايجويست » ثم أسس ورأس تحرير مجلة « المعيار » الفصلية •

وفي عام ١٩٢٧ حصل على الجنسية البريطانية ليستقر في انجلترا التي شعر بالانتماء اليها أقوى من احساسه تجاه موطنه الأصلي ، فقد كان يؤمن بأن الانتماء الثقافي أقوى بكثير من مجرد الانتماء الجغرافي • وفي عام ١٩٣٥ انضم لمجلس ادارة شركة النشر البريطانية فابر وفابر • وقد تزوج مرتين ، الأولى عام ١٩١٢ من فيفيان هاى وود التي توفت عام ١٩٤٧ والثانية عام ١٩٥٧ من اسمى فاليرى فليتشر التي عملت سكرتيرة له لمدة طويلة •

وكانت مخايل الموهبة الأدبية قد ظهرت عنده منذ سنى مراهقته عندما نشر صورا شعرية ونثرية فى مطبوعات مدرسته، منها قصيدة فكاهية كتبها على نهج الشاعر بايرون، وفى جامعة هارفارد أصبح محررا لمجلة « الداعية » التى نشر فيها قصائد أظهرت درايته المبكرة بأساليب الشعر الحديث ، وعدم تعاطفه مع بعض الملامح الخاصة التى واكبت الثقافة الامريكية وأفقدتها كثيرا من أصالتها التى كان يتوقعها • وكان شعر جول لافورج من أهم المؤثرات المبكرة على منهج اليوت الذى أطلع عليه فى مقالات آرثر سيمونز عن شعراء فرنسا الرمزيين • ويقال ان المسودات الأولى لبعض قصائد اليوت الشهيرة والتى نشرت مؤخرا عند رسوخ مكانته الشعرية ، كان قد كتبها أيام طلبه العلم فى هارفارد •

وفى لندن توطدت أواصر الصداقة بينه وبين الناقد والشاعر الامريكى عزرا باوند الذى أشرف على نشر أول انتاج شعرى ناضج لاليوت فى مجلة « شعر » وكانت قصيدة « أغنية حب ج• ألفريد بروفروك » من أشهر قصائد هذا الانتاج ونشرت فى يونيو ١٩١٥ • وقد كتب باوند بحماس شديد عن شعر اليوت وانجازاته المتتالية سواء فى الصحافة الأمريكية أو البريطانية • ومع هذا فانه من الصعب تاريخيا تتبع المدى الذى أثر فيه باوند على اليوت ، وكيف اتفقت آراء الاثنين الى حد التطابق برغم أن كلا منهما شق طريقا خاصا به سواء فى النقد أو الشعر الا أن ريادة باوند واصراره العنيد على اتقان الشاعر ووعيه المنظم بأسرار حرفته كانا بمثابة علامات للطريق الذى شقه اليوت الذى كان يصغره فى السن والخبرة • وفى الواقع فان أول عمل نقدى مستقل نشره اليوت كان بعنوان « عزرا باوند : أوزانه وشعره » فى

عام ١٩١٧ ، كما عبر اليوت عن دينه العميق لباوند الذى ساعده فى مراجعة واختصار المسودة النهائية لقصيدة «أرض الضياع» ، وذلك بأن أهدى اليه القصيدة اعترافا بفضله ومهارته وبراعته كما نوهنا من قبل ٠

وبمجرد أن حصل اليوت ٠ من باوند على قوة الدفع الأولى والمتجددة ، توالت قصائده بعد ديوان « بروفروك وملاحظات أخرى » الذى نشر فى لندن عام ١٩١٧ ، والذى أعقبه بديوان «قصائد» ١٩٢٠ ، ثم «أرض الضياع» ١٩٢٢ و « الرجال الجوف » ١٩٢٥ ، و «قصائد : ١٩٠٩ ـ ١٩٢٥» عام ١٩٢٥ ، و « أربعاء الرماد » ١٩٣٠ ، و « سويني أجنوستيس : شذرات من ميلو دراما على نهج أريستوفانيس» ١٩٣٢ ، و « الصخرة » ١٩٣٤ ، و « قصائد مجموعة » ١٩٣٦ ، و « ايست كوكر » ١٩٤٠ ، و «نورتون المحترقة» ١٩٤١ ، و « انقاذ ما يمكن انقاذه » ١٩٤١ ٠ وقد جمعت القصائد الثلاث الأخيرة مع قصيدة جديدة هى «ليتل جيدنج» فى ديوان بعنوان « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٣ ٠

ولا شك فان أهمية اليوت كشاعر تكمن فى تأثيره الذى امتد ليشكل مسار وتطور الشعر فى القرن العشرين سواء على مستوى الأدب الأمريكى أو الانجليزى ، خاصة فيما يتصل بقصيدة « أرض الضياع » التى اجمع نقاد كثيرون على أنها أفضل انجاز شعرى قام به ٠ ومنذ العشرينيات انتشر تأثيره بسرعة لم يسبق لها مثيل ، ولا يزال مده المواتى مستمرا حتى الآن فى صور متعددة ٠ ولا يزال المثل يضرب بقصائده بين النقاد لابراز مدى النضج الفكرى والفنى الذى يمكن أن تبلغه أساليب الرمزية ومناهجها ، والحاجة الملحة للتحكم والدقة فى استخدام اللغة ، ومفهوم الشكل الشعرى بصفته

كيانا حيا ديناميكيا متطورا • وقد قلده شعراء كثيرون حتى فى أدق خصائص أسلوبه مثل المعجم الشعرى المركز والمكثف، والتهكم الحاد الذكى اللماح ، والقفلات الختامية التى تهبط بالايقاع الى مستوى السكون والصمت • وقد بلغت شعبية اليوت حدا كبيرا لدرجة أن بعض الشعراء الفكاهيين قلدوا أسلوبه الجاد الحزين الصارم ولكن بمضمون هزلى ساخر على سبيل اثارة روح الدعابة والفكاهة الناتجة عن التناقض بين الأصل والصورة ، أو بين الشكل والمضمون •

وقد تميزت قصائده الأولى ، ومنها « أرض الضياع » و « الرجال الجوف » بالرفض الصريح للنتائج التى ترتبت على السلبيات الكامنة فى جوهر الحضارة الغربية والتى انفجرت فى الحرب العالمية الأولى ، وذلك من خلال وجهة نظر متهكمة وناقدة بأسلوب حاد • وبرغم سيادة روح التمرد والرفض على هذه القصائد ، فان اليوت ألمح الى أن شفاء الحضارة الغربية من أدرانها يكمن فى تدعيم العناصر الايجابية البناءة مثل تعميق الايمان بقيم التراث الروحى ، والوعى الانسانى ، والتحكم فى عنان الشهوات بمختلف أنواعها ، والاحساس بالمسئولية تجاه التاريخ الذى لا يرحم أحدا •

لكن ابتداء من قصيدة « أربعاء الرماد » خفتت نغمة التمرد والرفض السلبى لتسيطر نغمة الدعوة الايجابية لتجديد البناء القائم بالفعل وتدعيمه بعد تنقيته وتخليصه من كل عوامل الانهيار والتحلل والاندثار ، وذلك مع ايمان اليوت المتنامى بالعقيدة الكاثوليكية برغم الأقلية التى تتبعها فى انجلترا بعد أن كانت العقيدة الدينية السائدة هناك حتى عهد الملك هنرى الثامن • وكان لهذا أثر بعيد فى الصور

والرموز التى وظفها فى قصائده مثل اللمحات الجنسية المثيرة للاحباط ، وتنويعات البراءة المتجسدة فى مرحلة الطفولة بكل نقائها وطهارتها ، وازدهار القيم المسيحية التى تهدف الى تهذيب روح الانسان أولا وقبل أى شيء آخر • ومع ذلك لم يلجأ اليوت الى التجريد الصوفى المحلق فى دنيا الخيال والتأمل، بل استمد صوره ورموزه وتنويعاته من مظاهر المدن المعاصرة بعد مزجها ببقاع موغلة فى القدم، ومن ظواهر الطبيعة البدائية خاصة الطيور والأشجار •

أما عن علاقة شعر اليوت بمنهجه النقدى فقد اصطلح النقاد على أنه من الصعب فهم أحدهما بدون الآخر • فلم يكن ناقدا تقليديا يسعى وراء كشف وتدعيم ما تم كشفه وتدعيمه من قبل • بل كان حريصا دائما على تسليط أضوائه النقدية الموضوعية والمستحدثة على الكهوف المعتمة للأدب ، ولذلك فان مقالاته التى سلط فيها الأضواء على انجازات وأساليب واضافات كتاب المسرح الذين عاشوا فى عصر الملكة اليزابيث والذين خفت صيتهم أو كاد أن ينعدم نتيجة لمعاصرتهم لعمالقة من أمثال شكسبير وبن جونسون ، ومقالاته عن الشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر، ومقالاته التى يناقش فيها أساليبه ومناهجه المستحدثة فى الشكل الفنى والتحليل الأدبى ، هذه المقالات تعد من أعظم ما أنجز اليوت فى مجال النقد الأدبى • نذكر منها على سبيل المثال مقالته عن « الموروث والموهبة الفردية » التى أصبحت من كلاسيكيات النقد الأدبى المعاصر • فكثيرا ما يستشهد بها النقاد ، ويمتدحونها أو حتى يهاجمونها ، لكنها تظل قاسما مشتركا فى المناهج النقدية المقررة على طلبة الجامعات فى مختلف بقاع العالم •

لكن هذا لايعني آن اليوت قد صرف النظر عن دراسة الأدب الكلاسيكي • فقد كتب دراسات هامة عن دانتي ، والشعر الرمزي في فرنسا ، ومعالم الأدب العالمي في القرن العشرين • كذلك نجده في مقالاته التاريخية والفلسفية والدينية يناقش بعمق ودراية الوسائل الممكنة للحفاظ على التقاليد الانسانية الرفيعة ، واعادة بناء المجتمع الذى يمارس الوحدة الدينية والجمالية ، والذى يؤمن اليوت بأن هذا المجتمع سبق له آن ساد آوروبا قبل قدوم الوهم آو الهوس الذى تلفح بأردية العقلانية •

وكان آول كتاب نقدى هام لاليوت « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٠ ، ثم « مبايعة جون درايدن » ١٩٢٤ ، «شكسبير ورواقية سينيكا» ١٩٢٨ ، و « ومن آجل لونسيلوت أندروز » ١٩٢٨ ، و «دانتي » ١٩٢٩ ، و « تأملات حول لامبث » ١٩٣١ ، و « مقالات مختارة » ١٩٣٢ و « وظيفة الشعر ووظيفة النقد » ١٩٣٣ ، و « وراء آلهة غريبة » ١٩٣٤ ، و « مقالات اليزابيثية » ١٩٣٤ ، و « مقالات قديمة وحديثة » ١٩٣٦ ، و « فكرة مجتمع مسيحى » ١٩٣٩ ، و « الشعر والدراما » ١٩٥١ ، و « الأصوات الثلاثة للشعر » ١٩٥٤ ، و «عن الشعر والشعراء» ١٩٥٧ ، و « رجل الدولة العجوز » ١٩٥٩ :

وقد تميزت ممارسة اليوت للكتابة المسرحية بالحيوية وطول النفس ، ونجح في اعادة التقدير والاهتمام والاقبال على المسرحية الشعرية التى آصبح لها مكانها الأثير المحترم في عروض المسرح الحديث • لكن محاولاته المسرحية الأولى مثل «سويني آجونستيس» و «الصخرة» لم تكن ناجحة آبدا • آما مسرحية «اغتيال في الكاتدرائية» التى عرضت عام ١٩٣٥

فقد حققت نجاحا ساحقا ولا تزال تعرض من حين لآخر على مسارح انجلترا وآمريكا منذ آن قدمتها لأول مرة فرقة أصدقاء كاتدرائية كانتربرى • وقد استمد اليوت مضمونها من حادثة استشهاد توماس بيكيت • وهي دراما رمزية تمزج الأجزاء الشعرية الغنائية بالأجزاء النثرية ذات الحوار العادى البسيط السلس ، وتستخدم آساليب كانت شائعة في الدراما الكلاسيكية ومسرحيات العصور الوسطى ، فمثلا استخدم اليوت الكورس الشعرى الذى يسرد بعض الأحداث أو يعلق على الأحداث الجارية على خشبة المسرح •

وكان اليوت قد آوضح آن المشكلة الرئيسية التى تواجه الدراما الشعرية اليوم هى اختيار الأسلوب الشعرى والشكل الفنى المناسب للمسرح الطبيعى الحديث الذى يعالج قضايا معاصرة ، ولذلك لابد آن تمتلك الدراما الشعرية نفس الواقعية الموجودة فى الدراما النثرية خاصة فيما يتصل بتقديم مشاهد من الحياة اليومية العادية •ونظرا لانطباق المنهج النقدى على الابداع الأدبى عند اليوت ، فاننا نرى فى مسرحياته التى كتبها بعد ذلك تقدما ملحوظا فى هذا الاتجاه من حيث عدم التقيد بأوزان وقوالب شعرية صارمة ، وتجسيد قضايا المجتمع المعاصر بأسلوب يقترب من مسرحيات ابسن ومواقفه • وقد تجلى هذا الاتجاه فى مسرحياته التالية : « التئام شمل العائلة » ١٩٣٩ ، و «حفل كوكتيل» ١٩٥٠ ، و « أمين السر » ١٩٥٤ • آما فى عام ١٩٥٢ فقد صدر مجلد يحتوى على أشعاره ومسرحياته الكاملة •

ولا شك أن ما أحدثه اليوت بشعره كان ثورة بمعنى الكلمة ، خاصة آنه ظهر فى آعقاب العصر الفيكتورى مباشرة حين استنفذ الشعر الانجليزى كل طاقاته التقليدية وأوشك

على الدخول فى طرق مسدودة من التكرار والتقليد • ولذلك أتت ثورة اليوت ثمارها ليس على المستوى الانجليزى فحسب بل على المستوى العالمى المعاصر ، لأنها انفجرت فيما يشبه الفراغ ، فوصل دويها الى آذان الشعراء فى مشارق الأرض ومغاربها • ومثل كل قادة الثورات الشعرية كان يؤمن بتأثير الصدمة فى بلوغ قلب الجمهور وعقله ، لكن المنهج الفكرى والفنى المتكامل لابد أن يتبع هذه الصدمة والا ضاعت بين طيات الفراغ • ولذلك اصطلح معظم النقاد على أن اليوت كان رائدا للشعر الانجليزى الامريكى فى القرن العشرين ، برغم المعارضة العنيفة التى واجهها فى بدايات بزوغ نجمه نظرا للجدة المفرطة التى واكبت ثورته فى الابتكار • فقد أكد مؤرخو الأدب الانجلو ـ امريكى أن معارضيه الأشداء سواء من جيله مثل ويليام كارلوس ويليامز ، أو من الجيل التالى مثل و • هـ • أودين وديلان توماس قد عبروا فيما بعد عن اعجابهم البالغ به وان حاولوا أن يشقوا طرقا مختلفة عن طريقه ، واعترفوا أنه من الصعب تحديد اسم شاعر لم يتجنب تأثير اليوت ان سلبا أو ايجابا •

ولذلك رسخت مكانة اليوت بصفته عميدا للأدب الانجليزى ، نظرا لنفوذه الذى لا يبارى فى عالم الأدب الحديث ، وهو النفوذ الذى وضعه فى خدمة الشعراء والأدباء الشبان الذين لم يبخل أبدا عن مساعدتهم ودفعهم الى الصفوف الأمامية • فبرغم مسئولياته ومشاغله العديدة ، لم يتوان عن عرض وتقديم أعمالهم الأدبية والشعرية فى المجلات والصحف الأدبية على أمل أن يكونوا امتدادا حيا لثورته الشعرية • وكان من الطبيعى أن تهرع الجامعات الأوروبية والامريكية لمنحه الدرجات التقديرية والشرفية ، واعترافا رسميا وعلميا

بانجازاته الـرائدة • كذلك منح جائـزة نوبل للآداب عام ١٩٤٨ • ومن أهم المناصب التى شغلها منصب رئيس مجلس ادارة مكتبة لندن منذ عام ١٩٥٢ •

ولم تكن ثورته مجرد رفض سلبى للقـديم ، بل كانت فى حقيقتها كشفا لكل الطاقات المدفونة فى القـديم والتى أهملت أو لم يحسن اسـتغلالها وتوظيفها ، لذلك كان دائم البحث عن مصـادر القـديم وأصـوله بنـاء على منهج علمى أكاديمى دقيق ، والتوغل فى الزمان والمكان بحثا عن جوهر التقاليد الأدبية التى نبعت من هذا القـديم • بل ويمـكن اعتبار هجرته من مسقط رأسه فى سان لويس بميزورى الى انجلترا نوعا من البحث عن أصلابه وأجداده الأوائل قبـل اكتشاف القارة الأمريكية والنزوح اليها ، وكانت هجرة فى الزمان أيضا بعودته من القرن العشرين الى القرن السادس عشر بحثا عن الاستمرارية الثقافية والفكرية التى قطف هو ثمارها بعد ذلك ، وقد احتفل بهذا التواصل الجذرى احتفالا واضحا فى قصيدة « ايست كوكر » • فانجـازه الأدبى كله يتمثل فى ابداعه الشعرى الذى يستمد طاقاته من جـذور تاريخية عميقة ، وفى الوقت نفسه يسـعى حثيثا لايجـاد شـخصية شـعرية متميزة حافلة بالتركيب والتجسـيد بل والتعقيد والتنوع كمـا فعـل فى « أرض الضياع » بصفة خاصة •

وقد ظل مرتبطا بهذه الجذور حتى آخر لحظات حيـاته لدرجة أنه نص فى وصيته على ان تحرق جثته ، وأن يدفن رمادها فى كنيسة « ايست كوكر » حيث البقعة التى هاجر منها أجداده الأوائل الى أمريكا فى القرن السـادس عشر •

ونفذت وصيته بالفعل عندما توفى فى ٤ يناير ١٩٦٥ عن سبعة وسبعين عاما • وبعد دفنه بشهر أقيم قداس على روحه فى كنيسة وستمنستر حضرته الملكة ورئيس الوزراء ، وألقى الممثل الشهير سيراليك جينيس خمسة مقاطع من شعره ، وعزفت الموسيقى نشيدا من سترافينسكى أقامه على المقطع الرابع من قصيدة « ليتل جيدنج » احدى قصائد «الرباعيات الأربع » •

وهكذا رحل ت • س • اليوت بعد أن أحدث بشعره ثورة قلبت المفاهيم الشعرية والنقدية رأسا على عقب ، ونجحت فى صنع حساسية جديدة كل الجدة ، وامتد تأثيرها ليشمل عديدا من الشعراء في مختلف أنحاء العالم ، وأعاد للمسرح الشعرى مكانته الذاهبة الى أغوار الماضى السحيقة ، بعد أن أوشك الشعر على الموات بين كواليس المسرح • ولذلك كتب الشاعر الكبير سيسيل داى لويس ينعيه فى جريدة التايمز يوم رحيله قائلا : أخيرا رحل أكبر الشعراءالانجليز تأثيرا فى عصرنا •

ارض الضياع

عندما لمحت بمقلتي عيني سيبل (١)
وهي معلقة داخل قفص كبير
كان بعض الصبية المارين يسألونها :
فيم ترغبين ياسيبل ؟ اجابتهم بانها تنشد الموت •

الى عزرا باوند
الذى يفوقني براعة ومهارة

١ ـ دفن الموتى (٢)

ابريل أشد شهور العام قسوة
يخرج زهور الليلاك من بطن الأرض الميتة
يمزج الذكرى بالرغبة الحية
يسرى بأمطار الربيع فى الجذور الخامدة فتنبض •
أحاطنا الشتاء بمعطف الدفء ،
وافترش الأرض بجليد النسيان
وأطعم الحياة القصيرة درنات جافة •
جاءنا الصيف على غرة ، عابرا بحيرة شتارنبرجرسى (٣) •
بوابل من أمطاره ، فلزمنا وقفتنا أسفل رواق الأعمدة ،
ثم التحفنا بالشمس فعدنا الى المسير بين مروج الهو فجارتن،
واحتسينا قهوة ، وثرثرنا ساعة من الزمن •
لا •• لست روسية اطلاقا ، فأنا ألمانية الأصل منليتوانيا(٤)
وعندما كنا أطفالا نقيم فى منزل الدوق الكبير

ابن عمى ، اصطحبنى على زحافة ،

وركبنى الذعر • فقال : مارى ،

مارى ، تشبثى بى • ثم انحدرنا

فى أحضان الجبال حيث تتنسم هواء الحرية •

اعتدت المطالعة معظم الليل ، والرحيل جنوبا كل شتاء•

***

ما الجذور التى تتشابك ، وآية أغصان تنمو (٥)

من هذه القمامة المتحجرة ؟ يابن الانسان ،

أيها العاجز عن الكلام ، او التخمين ، انت لا تعرف سوى كومة من الخيالات المشوشة ، حيث ترسل الشمس ضرباتها ، والشجرة الميتة لا تفيىء ظلا ، وصرصر الليل يبدد الارتياح، والحجر الأصم لا يوحى بمجرد خرير للمياه •

أما الظل فلا يمتد سوى أسفل هذه الصخرة الحمراء (٦) ،

(فلتسرع الى ظل هذه الصخرة الحمراء) ،

وسأريك شيئا لا يتطابق

مع ظلك فى الصباح حين يغز المسير خلفك

ولا مع ظلك فى المساء حين ينهض للقائك ،

سأريك الخوف فى حفنة تراب •

***

هبت الرياح المنعشة (٧)

من أرض الوطن

يا فتاتى الايرلندية

أين تتعثر خطواتك ؟

***

« أنت منحتنى الزنابق أول مرة منذ عام ،
« حتى أسمونى فتاة الزنبقة » ·
ــ لكن عندما عدنا فى ساعة متأخرة من حديقة الزنابق ،
ذراعاك مملوءتان ، وجدائل شعرك مبتلة ، عجزت
عن الكلام ، ، وعن رفع جفونى ، لم أك
حيا أو ميتا ، ولم أعلم شيئا ،
وأنا أشق بعينى قلب الضياء ، والسكون ·
والبحر خواء مترامى الأطراف ·

***

مدام سوزوستريس ، العرافة الشهيرة ، (٨)
ألمت بها نزلة برد شديدة ، ومع هذا
فهى معروفة بحكمتها التى بزت بها كل نساء أوروبا ،
برزمة خبيثة من ورق اللعب · قالت :
هنا ورقتك ، ورقة البحار الفينيقى الغريق ،
(تلك اللآلىء كانت عينيه · أنظر !) (٩)
هنا ست الحسن والجمال ، سيدة الصخور ، (١٠)
سيدة المواقف ·
هنا الرجل ذو الأشرطة الثلاثة ، وهنا العجلة ، (١١)
وهنا التاجر الأعور ، وهذه الورقة
ذات الصفحة البيضاء ، شىء ما يحمله على ظهره ، (١٢)
شىء منعت من رؤيته · لا أرى

الرجل المعلق • اياك والموت غرقا •
أرى حشودا من الناس ، تدور فى حلقة •
شكرا لك • اذا لمحت عزيزتى مسز اكويتون ، (١٣)
بلغها أن كتاب التنجيم معى أنا شخصيا ،
فلابد أن يحتاط الانسان لنفسه هذه الأيام •

***

يا مدينة الوهم (١٤)
تحت الضباب الداكن فجر شتاء ،
تدفق حشد فوق جسر لندن ، حشد غفير ،
لم أتصور أن الموت قد طوى كل هؤلاء ، (١٥)
زفير التنهدات كان قصيرا ، متقطعا ،
حين ثبت كل واحد عينيه على موطىء قدميه •
صعودا ، على الربوة وهبوطا فى شارع الملك ويليام ،
حيث كنيسة القديسة مارى وولنوث بدقات ساعاتها
وبرنين مكتوم تعلن آخر دقات الساعة التاسعة •
هنـاك لمحت شـخصا كنت أعـرفه ، اسـتوقفته صـائحا :
« ستيتسون » (١٦) !
« يا من كنت معى على ظهر السفينة فى مايلاى !
« ذلك الجثمان الذى غرسته فى حديقتك العام الماضى ،
« هل بدأ ينبت ؟ هل سيزهر هذا العام ؟
« أم أن الصقيع المفاجىء قلب حوضه رأسا على عقب ؟
« أوه ! فلتبعد الكلب عن هذا المكان ، انه صديق البشر ،
« والا سيظل ينبش بأظافره حتى يخرجه !
« أنت أيها القارىء المرائى ! ــ ياقرينى ، ــ يا أخى !(١٧)

٢ ـ مباراة شطرنج (١٨)

المقعد الذى استوت عليه مثل عرش متألق ،
توهج على الرخام ، حيث المرآة
المثبتة على قوائم قدت من عناقيد كروم
من خلالها أختلس كيوبيد ذهبى نظرات
(وآخر أخفى عينيه خلف جناحه)
عكست لهيب الشمعدان بفروعه السبعة
والضياء على المنضدة
فى حين هرع وميض جواهرها للقائه ،
متدفقا عن علب الحرير الأطلسى فى ثراء باذخ ،
ومن قوارير العاج والزجاج الملون
وقد فتحت أفواهها ، تضوع أريج عطورها الغريبة ،
مرهمية ، مسحوقة أو سائلة ـ مشوشة ، حائرة
فأغرقت الحواس فى عبقها المضطرب بين طيات الهواء
المتجددة من النافذة والصاعدة
لاطعام لهيب الشموع ذات العمر الممتد ،

فتكاثف دخانها بين أرجاء السقف المنحوت ،
لتدب الحياة فى صوره المتجسدة ٠
صور أعشاب بحرية كثيفة مطعمة بنحاس احمر
متوهجة بالخضرة ولون البرتقال ، فى اطار من الحجر الملون،
حيث سبح درفيل منحوت فى ضوئه الشجن ٠
وأعلى المدفأة العتيقة برزت لوحة
بدت كنافذة أطلت على مشهد مروج
يحكى اغتصاب فيلوميل على يدى الملك الهمجى (١٩)
فى قحة مقيتة ، ومع ذلك ظل العندليب
مغردا يملأ أرجاء الصحراء بصوت لا يكل
ولا تزال تصرخ نائحة ، ولايزال العالم يتابع المشهد ،
« جاج جاج » لتصادف آذانا سدها العفن
ونفايات زمن جفت ذبولا
سجلتها الجدران لترويها فى آشكال محملقة
برزت ماثلة لتطبق على الحجرة بسكون موحش ٠
تثاقلت أقدام على درجات السلم ٠
وفى وهج المدفأة ، تحت لمسات الفرشاة ،
تناثرت جدائلها فى رءوس نارية
تألقت فى كلمات ثم افترسها السكون المطبق

***

« أعصابى أصابها التلف الليلة ٠ نعم تالفة ٠ أيمكث معى ٠ (٢٠)

« تحدث معى ٠ لماذا لا تفتح فمك بكلمة ٠ تكلم

« فيم تفكر ؟ أى نوع من التفكير ؟ أى نوع ؟
« لم يدر بخلدى أبدأ فيم تفكر • فلتفكر • »
أظن أننا فى زقاق للجرذان
حيث فقد الرجال الموتى عظامهم •

***

« ما هذه الضجة ؟

الريح أسفل الباب

« ما هذه الضجة الآن ؟ ما الذى تفعله الريح ؟ »

لا شيء مرة أخرى لا شيء •

« ألا

« تعلم شيئا ؟ ألا ترى شيئا ؟ ألا تذكر شيئا ؟ »

اننى أذكر

تلك لآلىء كانت عينيه •

« هل أنت حى أم ميت ؟ ألا يحيط رأسك بشيء ؟ »

***

أوه • أوه • أوه • آوه ذلك الجاز الشكسبيرى الصاخب (٢١)
انه لرشيق هكذا
ويشع ذكاء
« ماذا سأفعل الآن ؟ ماذا سأفعل ؟ »
« سأنطلق خارجا كما أنا هكذا ، أذرع الطرقات
« بشعر متهدل هكذا • ماذا سنفعل غدا ؟
« ما الذى سنفعله على الاطلاق ؟ »

الماء الساخن فى العاشرة •

واذا أمطرت ، فسيارة مغلقة فى الرابعة •

وستتبارى فى الشطرنج ،
مخلقين عيونا بلا جفون ، مترقبين طرقة على الباب ·
***
لما سرحوا جوز « ليل » م الجيش قلت لها (٢٢)
من غير كسوف ولا خشا ، قلت لها بنفسى ،
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
وأهو البرت راجع دلوقت ، وضبى نفسك شوية ·
مصيره يعرف عملتى ايه بالفلوس اللى ادهالك ·
لزوم تركيب شوية سنان · ده اداكى الفلوس قدامى ·
قال لك « ياليل » اخلعى سنانك كلها وركبى طقم حلو ،
وبالأمارة قال : احلفلك بايه ، مش قادر أبص لك ·
وقلت لها أنا كمان ما أقدرش ، خلى بالك من البرت الغلبان،
ده اتزنق فى الجيش أربع سنين ، وعاوز يفك عن نفسه ،
ان ماكنتيش تقدرى تفكى عنه ، فيه اللى تقدر ، زدت وعدت
قالت لى · مين ديه اللى تقدر · قلت لها : من الصنف ده فيه ·
قالت لى : أنا بقى عارفه مين اللى حا اشكرها على خدماتها ،
وزغرلتلى حتة زغرة ·
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
قلت لها : اذا كان كلامى مش نازلك من زور ، خليكى على الحال ده ،
غيرك يقدر يستلقط ويلهف اذا كنتى كاتمة ·
لكن اذا ألبرت خلع منك ، ماتلطميش وتقولى ماحدش قاللى ·
وقلت لها : ما انتش مكسوفة من روحك وانتى شكلك مهكع كده ·

(سنها يدوبك واحد وتلاتين سنة بس)
قالت : مش بايدى ، ومطت بوزها ،
وقالت : الحبوب اللى باخدها هى السبب ، عشان أخلص م
اللى فى بطنى أول باول ٠
(عندها خمس عيـال دلوقت ، وكانت حاتفطس لما جالها
الطلق فى الواد جورج الصغير ٠)
الصيدلى قاللى حاتبقى عال العـال ، لـكن عمـرى مارجعت
لصحتى ٠

***

وكمان قلت لها : واذا آلبرت مارضيش يعتقك ، ايه العمل،
ايه اللى خلاكى تتجوزى اذا ماكنتيش عاوزة خلفة ؟
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
اللى حصل ان آلبرت يوم الحـد اياه روح ، وكانـوا عاملين
فخدة خنزير ملهلبة ،
وعزمونى ع العشا معاهم عشان الحقها وهى سخنة لذيذة ــ
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
تصبح على خير يا بيل ٠ تصبحى على خير يالو ٠ تصبحى على
خير ياماى ٠ تصبحوا على خير كلكم ٠
تاتا تصبحى على خير ٠ تصبحى على خير ٠
طاب مساؤكن أيتها السيدات ، طاب مساؤكن أيتها السيدات
اللطيفات ، (٢٣)
عمن مساء ، عمن مساء ٠

٣ ـ العظة النارية (٢٤)

انهارت الخيمة على ضفة النهر ، والتصقت آخر أصابع
ورقة الشجر بالضفة المبتلة ثم غاصت فيها •
والريح تعبر الأرض القاتمة فى سكون مطبق ،
والحوريات ترحل •
أيها التيمز العذب ، تمهل حتى أنهى موالى •
صفحة النهر لا تحمل زجاجات فارغة ،
أو أغلفة الساندوتش ،
أو مناديل الحرير ،
أو علب الورق المقوى ،
أو أعقاب السجائر
أو غير ذلك من بقايا ليالى الصيف • فقد رحلت الحوريات •
وأيضا رفاقهن ، الورثة المتسكعون لسادة المدينة ،
رحلوا دون أن يتركوا عنوانا •
على ضفاف بحيرة ليمان جلست وبكيت •

أيها التيمز العذب ، تمهل حتى أنهي موالى ،
أيها التيمز العذب ، تمهل فأنا لا أرفع عقيرتي ولا أطيل
لكن خلف ظهري مع لفحة هواء بارد تصطك أذناي
بخشخشة العظام ، وضحكة مكتومة تتردد من أذن لأذن ·
تسلل جرذ زاحفا بين فجوات الزرع
يجر بطنه المخاطية على الضفة
وأناألقي بشصي في القناة الآسنة
في مساء شتوي خلف مستودع الغاز
وخواطري تحوم حول حطام سفينة أخي الملك
وحول موت أبي الملك من قبله ·
أجساد بيضاء عارية على الأرض الرطبة الواطئة
وعظام متناثرة في غرفة أعلى البيت ، مهجورة ،
متربة ، ضيقة ، واطئة ،
لا تصطك الا باقدام الجرذ من عام لآخر ·
لكن خلف ظهري من وقت لآخر تصطك أذناي (٢٥)
بضجة الأبواق والسيارات التي ستقل
سويني الى مسز بورتر في الربيع ·
يا للبدر الساطع على محيا مسز بورتر
وأيضا على ابنتها
وهما تغسلان أقدامها في مياه الصودا
وها هي أصوات الأطفال تنشد في أرجاء القبة
تويت تويت تويت
جاج جاج جاج جاج جاج جاج

اغتصبت عنوة
تريوس

***

يا مدينة الوهم (٢٦)
تحت الضباب الداكن ظهر يوم شتوى
السيد ايوجنيدس ، تاجر أزمير
بلحيته النابتة ، وجيبه المحشو بالزبيب
وبوليسة الشحن الى لندن ، وخطاب الضمان الجاهز ،
دعانى بفرنسيته ذات اللكنة الديموطيقية
للغداء فى فندق كانون ستريت
ثم قضاء عطلة نهاية الأسبوع فى المتروبول ·

***

عند ساعة الغسق ، عندما ترتفع العينان والظهر (٢٧)
من على المكتب ، عندما تتمهل الآلة البشرية
كسيارة أجرة تخفق بمحركها تحت الطلب ،
أنا تايريزياس ، وان كنت ضريرا أخفق بين جنسين ،
رجلا هرما بثديين آنثويين مجعدين ، أستطيع أن أرى
ساعة الغسق ، وساعة المساء تسعى بنا
الى البيت ، وتعود بالملاح من البحر الى البيت ،
والتايبست الى البيت ساعة تناول الشاى ،
فتزيل بقايا افطارها ، وتشعل
موقدها ، وتفرغ طعاما محفوظا ·
وخارج النافذة نشرت بلا حرج

قمصانها وقد أوشكت على الجفاف تحت لمسات آخر
أشعة الأصيل ،
وتكومت على الكنبة (فى الليل تصبح فراشا)
جوارت ، شباشب ، قمصان داخلية شفافة ، ومشدات ٠
أنا تايريزياس ، رجل هرم بحلمتين مجعدتين
استوعبت المشهد وتنبأت بما سيجرى ـ
أنا أيضا انتظرت الضيف المتوقع ٠
انه هو ، يصل ، هذا الشاب عقيقى الوجه ،
مجرد كاتب صغير عند سمسار منازل ، ذو حملقة جريئة ،
جاء من الحضيض تكلله هالات الثقة
مثل قبعة حريرية على رأس مليونير من براد فورد ٠
وكما يخمن دائما ، كان الوقت مواتيا ،
فالفتاة انتهت من وجبتها ، وسرى فيها الضجر والانهاك ،
شرع فى مداعباته ليغرقها فى أحضانه
لم يلق منها صداً ، ان لم ترغبه ٠
جرفته الرغبة فحزم أمره ، هاجمها على الفور ،
وأياديه المستكشفة لا تلقى مقاومة ؟
فغروره ليس فى حاجة الى استجابة ،
واعتبر عدم المبالاة ترحيبا به ٠
(وأنا تايريزياس قاسيت كل هذا من قبل (٢٨)
مررت به على نفس الكنبة أو الفراش :
أنا الذى جلست أسفل أسوار طيبة
وجلت بين الموتى فى أسفل الأعماق ٠)

تفضل عليها بقبلة شامخة أخيرة ، (٢٩)
وتلمس طريقه عندما وجد السلم معتما ٠٠

***

والآن تستدير وتنظر لحظة فى المرآة ، (٣٠)
تكاد لا تشعر برحيل عشيقها ؛
وسمح وجدانها بمرور خاطر لم يكتمل :
« الآن بعد آن وقع ما وقع : لا آكتم سعادتى بانتهائه » ٠
فعندما ترتكب فتاة حسناء حماقة
وتذرع غرفتها بمفردها جيئة وذهابا ،
فانها تصفف شعرها بيد آلية ،
وتدير اسطوانة فى الجراموفون ٠

***

« هذه الموسيقى تزحف حولى فوق صفحة المياه » (٣١)
وبطول النهر ، صعودا الى شارع الملكة فيكتوريا ٠
آه أيتها المدينة ، أحيانا يبلغ مسامعى
بالقرب من حانة عامة فى شارع التيمز السفلى ،
أنين الماندولين العذب
وشخشخة وثرثرة من الداخل
حيث يستجم صيادو السمك وقت الظهيرة ،
وحيث جدران كنيسة الشهيد ماجنوس تنطوى على
روعة لا توصف من صور آيونية بيضاء وذهبية ٠ (٣٢)

***

النهر يتصبب عرقا (٣٣)
من زيت وقار
السفائن تنساب
مع المد المواتى
بأشرعة حمراء
منتشرة
تجاه الريح ، تتأرجح على الصارى الراسخ .
السفائن تغسل
ألواحها المنسابة
هابطة الى مرسى جرينتش
عبر جزيرة الكلاب .
وليلالا ليا
ولالا ليالالا

***

اليزابيث وليستر (٣٤)
يضربان المياه بمجاديف
من سفينة بزغت مؤخرتها
محارة متألقة
بطلاء أحمر وذهبى .
والأمواج المتراقصة فى رشاقة
تداعب الضفتين
والريح الجنوبية الغربية
على صفحة المياه

مع جلجلة الأجراس
داخل أبراج بيضاء
وليلا لا ليا
ولا لا ليالا لا

***

« عربات الترام والأشجار الملتحفة بالتراب
فى هايبرى ولدت • وفى ريتشموند وكيو
فقدت بكارتى • فى ريتشموند رفعت ركبتى
وأنا منبطحة أرضا داخل قارب ضيق » •

***

« قدماى فى مورجيت ، وقلبى
تحت قدمى • بعد أن وقع ماوقع
بكى ، ووعد ببداية جديدة » •
لم أفتح فمى بأى تعليق • فما عساى أن أستنكر ؟

***

« على رمال مارجيت ،
يمكننى أن أصل
اللاشىء باللاشىء
الأظافر المكسورة لأيد قذرة
وأهلى البسطاء الذى يتوقعون
اللاشىء » •
لا لا

***

ثم الى قرطاج جئت (٣٥)

***

انها تحترق تحترق تحترق تحترق

ياالهى انتشلنى خارجا

يا الهى انتشلنى

***

انهـا تحترق

٤ ـ الموت غرقا (٣٦)

فليباس الفينيقي الذى مات منذ أسبوعين ،
نسى صراخ النورس ، وتقلبات البحر العميق
وحسابات الربح والخسارة ٠
تيار فى أغوار أليم
التقط عظامه وسط همسات ٠ وفى صعوده وهبوطه
اجتاز مراحل العمر والشباب
داخلا الدوامة ٠
وثنى أو يهودى
يامن تدير المقود وتنظر تجاه الريح ،
فليكن فليباس عبرة لك ، ذات يوم كان وسيما وفارعا مثلك

٥ ـ ماقاله الرعـد (٣٧)

بعد أن توهجت الشعلة الحمراء على عرق الوجوه المنهمر
وبعد أن ساد الصمت بصقيعه الحدائق
وبعد أن تربع الأسى على البقاع الحجرية
تعالى الصراخ والعويل
برجع الصدى فى السجن والقصر
وقعقعة الرعد فى الربيع فوق الجبال النائية
هذا الذى كان حيا صار الآن ميتا
ونحن الذين كنا أحياء صرنا فى طريق الأموات
وصبرنا يكاد ينفذ

***

هنا لا ماء وانما صخور فحسب (٣٨)
صخور ولا ماء والطريق الغارق فى الرمال
طريق يتلوى فى صعوده وسط الجبال
جبال من صخور بلا ماء
لو كان هناك ماء لتوقفنا وشربنا

وسط الصخور لايمكن للانسان أن يتوقف ويفكر
فالعرق جف والأقدام غاصت فى الرمال
لو كان هناك ماء فحسب وسط الصخور
فوهة الجبل الميت بأسنانها النخرة لاتملك أن تبصق
هنا لايمكن للانسان أن يقف أو يرقد أو يجلس
حتى السكون هجر الجبال
لم يبق سوى وجوه عابسة تمزج الغضب بالسخرية المرة
خلف أبواب دور تشققت جدرانها
لو كان هناك ماء

ولا صخور
لو كانت هناك صخور
وكذلك ماء
ينبوع ماء
بركة وسط الصخور
لو كان هناك صوت الماء فحسب
وليست السايكادا
وأزيز العشب الجاف
بل خرير ماء فوق صخرة
حيث يصدح طائر مغرد وسط أشجار الصنوبر
دريب دروب دروب دروب دروب دروب
ولكن لا ماء

***

من هو ثالثنا السائر دوما الى جوارك؟ (٣٩)

عندما أحصى عددنا ، لاأجد سواك وسواى معا
لكن عندما أتطلع أمامى الى الطريق الأبيض
هناك شخص آخر دوما الى جوارك
ينساب متلفحا بعباءة بنية ، مدثرا رأسه بغطاء
لا أدرى ان كان رجلا أم امرأة
ـ لكن من ذلك السائر الى جوارك ؟

***

ماهذا الصوت المدوى فى الفضاء ؟ (٤٠)
همهمة الأمهات النادبات
ماتلك الحشود ذات الرءوس المغطاة المتكأكئة
فوق تلال لايحدها البصر ، تتعثر فى أرض مشققة
لايحدها سوى الأفق المنبسط
ما المدينة الرابضة أعلى الجبال
شقوق وترميمات وتفجرات فى الهواء البنفسجى
أبراج متهاوية
أورشليم أثينا الأسكندرية
فيينا لنـــدن
كلها أوهام

***

لفت امرأة شعرها الطويل الفاحم باحكام (٤١)
وعزفت لحنا هامسا على تلك الأوتار
وخفافيش بوجوه أطفال فى الضوء البنفسجى
أطلقت صفيرها وضربت بأجنحتها

ثم هبطت برءوسها صوب جدار لطخه السواد
ورأسا على عقب رأت فى الهواء أبراجا
تقرع أجراس الذكرى ، تعلن الوقت
ومن الصهاريج الخاوية والآبار الناضبة انبعثت أصوات تغنى
فى هذه الفجوة المتداعية وسط الجبال
وفى ضوء القمر الواهن ، يردد العشب أغنيته
فوق المقابر المتهاوية ، حول الكنيسة الصغيرة
ها هى الكنيسة الخاوية ، أصبحت بيتا للريح
بلا نوافذ ، وبابها يتأرجح ،
لم يعتل حافة السطح سوى ديك
لا يمكن للعظام اليابسة أن تؤذى أحدا .
كوكو ريكو كوكو ريكو
فى ومضة برق أعقبتها هبة ريح رطبة
جالبة للمطر

***

بدا نهر الجانج غائرا ، وأوراق الشجر الرخوة (٤٢)
فى انتظار الأمطار ، فى حين تجمعت السحب القاتمة
على مسافة نائية ، فوق هيما فانت .
وربضت الأدغال متكورة كسنام ابل فى سكون .
عندئذ تكلم الرعد
دا
داتا : ماذا أعطينا ؟
يا صديقى ، قلبى يخفق بالدماء

فى جرأة مرعبة للحظة استسلام
لا يتراجع عنها أولو الألباب والحصافة
بها ، وبها فقط ، أثبتنا وجودنا
الذى لا يوجد فى صفحة الوفيات
أو فى ذكريات ينسجها عنكبوت خير
أو تحت أختام قام بكسرها وفضها المحامى النحيل
فى حجراتنا الخاوية
دا
دايادفام : سمعت المفتاح (٤٣)
يدور فى ثقب الباب مرة ، يدور مرة واحدة فقط
نفكر فى المفتاح ، كل فى سجنه
يفكر فى المفتاح ، كل يرسخ سجنا
فقط عند حلول الليل ، سرت اشاعات أثيرية
تحيى للحظة كرويولانوس الكسير
دا
دامياتا : استجاب الزورق (٤٤)
فرحا باليد الخبيرة بالقلع والمجداف
كان البحر مستكينا ، وكان لقلبك أن يستجيب
فرحا لدعوته ، يخفق طاعة
للأيدى المسيطرة
جلست على الشاطىء (٤٥)
أصطاد سمكا ، والسهل القاحل خلفى
هل يمكن أن أبعث النظام فى أرضى وهذا أضعف الايمان ؟

جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى

« أتوسل اليك بحق الفضيلة التى ترفعك (٤٦)

الى الأعالى ، والنيران التى طهرت نفسك

أن تنظر الى آلامى فى اللحظة المناسبة

حتى أصبح كعصفور الجنه » ـ

ايه يا عصفور أيها العصفور

« ها هو أمير أكويتين صاحب البرج المتهاوى » (٤٧)

هذه الشظايا جعلت منها شاطئا ألجأ اليه من أطلالى

سأرضيكم عندئذ . أما هيرونيمو فقد عاوده الجنون (٤٨)

امنح . ارحم . اكبح جماح نفسك (٤٩) .

سلام لا يدركه بشر . سلام لا يدركه بشر . سلام .

شرح وتحليل

١ ـ هذا الاهداء الذى بدأ به اليوت قصيدته اعترافا منه بفضل عزرا باوند عليه بعد أن راجع مخطوط القصيدة وحذف ما يقرب من نصفها ، وكان اليـوت سـعيدا بهـذا لاعتقاده أن القصيدة معقدة وغامضـة ومشـوشة يعـوزها التناسق • ومع ذلك فنحن نعتقد أن اليوت كان واعيا ببنائها غير التقليدى وغير المباشر الذى يتطلب من القارىء مشاركة ايجابية فى الفهم والاستيعاب والتذوق اعتمادا على خلفيـة ثقافية شاملة ورفيعة ، بدلا من أن يستسلم لمـوقف المتلقى السلبى الذى تأتيه المعـانى مبـاشرة ، والرموز واضـحة ، والتحولات متتابعة متسلسلة فيلتقطها دون عناء ليفرغ منها بمجرد تلقيها • ولذلك لابد لهذه القصيدة الطليعية أن تبدو فى نظر القارىء التقليدى مشوشة يعوزها التناسق • لكنه اذا تفحصها بعين خبيرة وبعقل متفتح فلابد أنه سيصل الى أغوارها التى ستكشف له عن بناء درامى وشعرى متماسـك وعضوى ومتسق للغاية • خاصة أن « أرض الضياع » أثارت من الآراء المتناقضة بين جهابذة النقـد أنفسهم ما لم تثره قصيدة أخرى فى عصرنا هذا • فالناقد ادوارد جرين قال بأنها تنتمى الى مجال الفلسفة البحتة أكثر من انتمائها الى

ميدان الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ، فى حين أن الناقد المعاصر الكبير آ٠آ٠ ريتشاردز آكد على روعتها غير التقليدية التى تمنحنا صورة حية متألقة عن موسيقى الأفكار وليست مجرد موسيقى الكلمات • آما الناقد الانجليزى ف٠ر ليفيز فقد اتهم القصيدة بخلوها من التطور الدرامى سواء على المستوى المجرد آو المجسد وبالتالى دار اليوت فى حلقة مفرغة ، وانتهى من حيث بدأ ففقدت القصيدة معناها ومغزاها • كما آن هناك نفرا من النقاد الذين رفضوها تماما لعجزهم عن فهمها واخضاعها لبند من بنود الأدب التقليدى •

لكن من يدرس الاتجاهات الفنية والفلسفية التى تأثر بها اليوت ، فانه يستطيع آن يضع يديه وآصابعه على المداخل والمفاتيح المؤدية الى عالمه الشعرى • فقد تأثر بالمدرسة الرمزية فى الشعر والتى ازدهرت فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الماضى وحتى آوائل الحالى •

ولذلك فهو يكتفى بالتلميح دون التصريح ، بالاشارة دون التوضيح ، بالرمز دون التقرير، بالصورة دون الكلمة ، مستفيدا فى ذلك بانجازات بودلير ورامبو وفيرلين ومالارميه وغيرهم من رواد الشعر الرمزى • كذلك فان اليوت لا يهتم بالتقديم والتمهيد لما سوف يكتبه ، بل يفاجىء القارىء بالانتقال الى صورة جديدة آو مشهد مختلف تماما عن سابقه مما قد يتسبب فى بعض اللبس آو الغموض للقارىء المتعجل • آما القارىء المتأنى فسوف تتضاعف متعته كلما توغل فى أغوار القصيدة • ولذلك كان اليوت مغرما بما أسماه النقاد بالافتتاحيات الدرامية التى استخدمها سواء فى مطالع قصيدته آو فى مطالع معظم مشاهدها كما نجد فى هذا الاهدام الذى يتحدث فيه دون تمهيد عن سيبل ، وذلك على

سبيل اثارة عناصر الدهشة والتساؤل وحب الاستطلاع ·

ويبدو منهج استخدامه للحوار الدرامى فى هذا الاهداء أيضا ، وهو المنهج الذى سيشمل أجزاء ومقاطع عديدة من القصيدة ، والذى ساعده على توسيع الأفق الذى يمكن أن تصل اليه معانيه وشخصياته وأفكاره · ولذلك سنجد فى القصيدة استخدامات مستحدثة للغة الشعر بصفة عامة ولغة الحوار بصفة خاصة ، مثل توظيف اللهجة العامية فى خدمة الموقف الدرامى ، والاكتفاء بكلمة أو كلمتين للاشارة الى رمز معين ، أو صورة أو فكرة أو موقف تاريخى · ذلك أن الشعر عند اليوت هو لغة التكثيف والتركيز والاقتضاب والحذف والتجريد من كل ما يلزم ·

كذلك يبدو فى هذا الاهداء منهجه فى الاقتباسات المتعددة من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والمعاصرة على حذ سواء ، يضمنها شعره بلغتها الأصلية لينقلها بكل دلالاتها وايحاءاتها الموجودة فى نصوصها الأصلية · ولذلك كتب السطرين الأولين من هذا الاهداء بنصهما اللاتينى ، والسطر الثالث بنصه اليونانى ثم ختمه بجملة لاتينية تحت اسم المهدى اليه · والاهداء كله مقتبس من أسطورة « ساتيريكون » التى كتبها الشاعر الرومانى بيترونيوس وفيها يتكلم تريمالكيو عن سيبل الجميلة الساحرة التى خلبت لب أبوللو اله الموسيقى والنبوءات سواء عند الاغريق أو الرومان من بعدهم · ونظرا لغرامه الجارف بها فقد منحها القدرة على التنبؤ بالمستقبل ، كما منحها حياة مديدة يناهز عدد أعوامها عدد ذرات الرمال التى تقبض عليها بيدها ، فسعدت بمعرفتها بالمستقبل ، وبحياتها الطويلة المديدة ، لكنها فى فرحتها نسيت أن تطلب شيئا جوهريا أهم من ذلك

كله ، وهو القدرة على تجدد حياتها الداخلية بعناصر الخصب والحيوية ، وكانت النتيجة أن حيويتها تسربت من أعماقها كما تسربت ذرات الرمل من بين أصابعها ، وسعى بها الذبول خطوة خطوة الى حياة هى الموات بعينه ، وعندما وجدت نفسها وقد فاتها موكب الحياة الحقيقية تمنت الموت •

وسيبل هنا رمز لكل البشر الذين سنقابلهم فى « أرض الضياع » • انها الافتتاحية الدرامية التى يفاجىء بها اليوت القارىء مصورا بها حال الناس فى « أرض الضياع » • فهم يتمنون الحيــاة الطويلة عــلى الأرض ، ويحــاولون معرفة المستقبل بطرق شــتى حتى يطمئنوا الى حاضرهم ، لــكن حاضرهم نفسه نسوه تماما ، ففقدوا معنى حياتهم والدليل على ذلك أنهم يأتون بأفعال غير ذات معنى ولا تضيف شــيئا الى حياتهم • أى أنهم فقدوا الوعى بجوهرها مثل سيبل تماما وبالتالى فقد أصبحوا موتى فى الحقيقة وان كانوا أحياء فى الظاهر الذى يبين لنا انهم يتمنون الحيــاة لــكنهم فى واقع الأمر يسعون الى الموت لأنهم فقدوا منابع التجدد والحيــوية فى داخلهم مثل سيبل • هذا ما قاله اليوت فى ثلاثة أســطر فحسب ، وكأنها سهام موجهة الى قلب « أرض الضياع » • ذلك أن الأســاطير والمــآسى الاغريقيــة والرومانية زاخرة بالمعانى والرموز التى تجسد موقف الانســان من الكون فى كل زمان ومكان لالتصاقهــا بجــوهر الطبيعة البشرية فى آمالها وآلامها فى طموحها واحباطها •• الخ • ولذلك فان القفص الكبير الذى علقت سيبل داخله هو الحياة نفسها وقد سجن داخلها أهل أرض الضياع الذين يظنــون عبثــا أنهم يستطيعون تحقيق كل شىء بارادتهم ، فهى ارادة لن تتعدى قضبان القفص الكبير بأية حال من الأحوال •

وكان اليوت قد كتب «أرض الضياع» فى أعقاب الحرب العالمية الأولى والهزة العنيفة التى احدثتها فى قيم الحضارة الغربية والتى ظن أهلها أنها قادرة على دفع عجلة التطور والتقدم الى مالا نهاية ،لأنهم لم يدركوا أنها تحمل بذور دمارها داخلها • فقد انفصلت هذه الحضارة عن الطاقة الروحية المحركة لها نحو الأرقى ، واعتمدت على المادة وصراعها الذى داس فى طريقه كل الأخلاق والمثل العليا ، وكانت النتيجة هى الحرب التى شملت العالم لأول مرة فى تاريخه ، وأحرقت الزرع والحيوان فعم القحط ، وساد الجفاف ، وفقدت المخلوقات القدرة على الاخصاب والتجدد ، وبدت الحياة وقد توقفت عجلتها عن الدوران •

***

٢ ـ الحركة الأولى تبدأ بدفن الموتى امتدادا للخط اللحنى الأساسى الذى بدأته سيبل فى الافتتاحية • فكل قوانين الحياة انقلبت فى أرض الضياع رأسا على عقب ، حتى الربيع فصل التجدد والاخصاب والحب والدفء والحيوية بعد جليد الشتاء وصقيعه أصبح فصلا كئيبا قاسيا ، وتحول شهر ابريل الى كابوس قابع على كاهل أهل أرض الضياع الذين عجزوا عن الدوران مع عجلة الحياة ، ولذلك فان حلول ابريل من كل عام يذكرهم بشللهم ومواتهم • فالطبيعة الجامدة الصماء ، متجسدة فى الأرض الميتة وزهور الليلاك وأمطار الربيع والجذور الخامدة ، قادرة على التجدد كل عام مع حلول الربيع ، أما البشر المفروض فيهم أنهم الطاقة المحركة والمدركة لمعنى الحياة الواعية بوجودها ، فلم

يستطيعوا مجاراة هـذه الطبيعة فى حيويتهـا وتجـددها ، وتحولت حياتهم الى ضياع متجدد وهباء منثور • فهم يتأججون بالرغبة لكنهم عاجـزون عن تحقيقها ، وبذلك تتحـول الى سوط عذاب مستمر يهربون منه الى ذكريات الماضى ينبشون وسطها عن سعادة غابرة ، لـكن الماضى لا يعـود بل وينضم الحاضر اليه وتتحول الحيـاة كلهـا الى وهم كاذب • ولذلك اختار اليوت تايريزياس العراف الشهير القادم من المـآسى الاغريقية والشيخ الضرير كى يكون شاهدا على هذا العصر الغـريب ، اذ أنه يرى ببصـيرته وليس ببصره ، ذلك أن البصر لا يرى سوى المظاهر البراقة الخادعة الزائفة ، أما البصيرة فتخترق حجاب هـذه الحواجز لتصـل الى الجوهر الحقيقى لهذا العصر •

ومن هنا كانت المشاهد التى تتوالى على لسان تايريزياس تصـور ما يدور فى كواليس هـذا المجتمع المتحلل المنهـار بصرف النظر عما يدور فعلا على منصة المسرح أمام الأعين التى لم تعد ترى أبعد من موطىء الأقدام •

***

٣ ـ لا يتـكلم اليـوت الا من خـلال المشاهد والصور والمواقف والرموز ولذلك ينتقل بنا تايريزياس الى مشـهد بحيرة شتارنبرجرسى التى تقع فى البقاع الجميلة الساحرة المحيطة بمدينة ميونيخ فى ألمانيا حيث التقى بفتاة ألمانيـة فى صيف مطير على غير العادة فاضطر الى الاحتماء من المطـر بالوقوف معها تحت أحد أروقة الأعمدة التى اشتهرت بهـا منطقة بافاريا منذ العصور الوسطى وعصر النهضة • فقـد

كانت المبانى والقصور والعمائر تحاط بأعمدة على الطراز الرومانى حول الطابق الأرضى لحماية السائرين على الطوار من الأمطار والزوابع ، أى أن تايريزياس كان يحتمى مع الفتاة الألمانية بالماضى من الحاضر ، الماضى الذى يضع الآخرين وراحتهم وحمايتهم دائما فى الاعتبار ، وذلك على النقيض من المبانى الحديثة التى تشبه علب الكبريت ، تخنق من فى داخلها كأنها سجن بلا منافذ ، ولا تحمى من يسير خارجها من مطر أو ريح أو صقيع ٠

***

٤ ــ هذا البيت كتبه اليوت بالألمانية وقد عجزت عن العثور على النص الألمانى الذى اقتبسه منه، ولذلك لا أستطيع الجزم عما اذا كان من تأليف اليوت الذى يجيد الألمانية كأبنائها أو أنه اقتبسه من نص ألمانى ٠

***

٥ ــ برغم أن أهل الضياع يعيشون فى الماضى وبالتالى فان الأحداث يتم التعبير عنها بالأفعال الماضية ، فان تايريزياس يستخدم المضارع فى معظم الأحيان حتى يجعل من القارىء شاهد عيان على مناظر وصور تتواتر بالفعل أمام عينيه ٠ فهو يتساءل وكأن القارىء الى جواره يتابع المشهد عن الجذور التى تتشابك رمزا للألفة والاتحاد والاندماج ، والفروع التى تنمو برغم المعوقات التى تتمثل فى القمامة المتحجرة التى يمكن أن تخنق أية حياة نامية ٠ ان تايريزياس

لا يسأل حتى يثير الشك فى قدرة الجذور والفروع على التجدد والنمو ، بل يتساءل حتى يثير الدهشة من هذه القدرة فى حين أن الانسان عاجز عن مجرد الكلام أو التخمين ، فما بالك بالعمل والتطوير والنماء والتجديد ؟! ان كل ما يعرفه هو كومة من الخيالات المشوشة التى لا تحمل بين ثناياها أى معنى حقيقى ؛ فقد ضاع التلاؤم بينه وبين الطبيعة . فالشمس تنهال عليه بضرباتها التى لا ترحم ، والشجرة التى كانت تحنو عليه بظلها الوارف ماتت وتيبست ، وحتى صرصر الليل ـ أحقر المخلوقات ـ مصر على تبديد راحته ، والحجر الأصم لا يوحى بمجرد خرير للمياه · وهذه الظواهر البشعة نتيجة طبيعية لأفعال الانسان الشريرة المؤدية الى الخراب والدمار · وفى هذا المقطع ايحاءات واشارات الى سفر حزقيال فى التوراة الذى يحكى فيه النبى حزقيال مأساة سقوط أورشليم والسبى البابلى الذى وقع فيه الاسرائيليون بعد أن قضى البابليون على شوكتهم وخربوا معابدهم وحطموا ديارهم · يقول حزقيال فى الاصحاح الخامس من سفره :

« هكذا قال السيد الرب · هذه أورشليم · فى وسط الشعوب قد أقمتها وحواليها الأراضى · فخالفت أحكامى بأشر من الأمم وفرائضى بأشر من الأراضى التى حواليها · لأن أحكامى رفضوها وفرائضى لم يسلكوا فيها · لأجل ذلك هكذا قال السيد الرب · من أجل أنكم ضججتم أكثر من الأمم التى حواليكم ولم تسلكوا فى فرائضى ولم تعملوا حسب أحكامى ولا عملتم حسب أحكام الأمم التى حواليكم · لذلك هكذا قال السيد الرب · ها انى أنا أيضا عليك وسأجرى فى وسطك أحكاما أمام عيون الأمم وأفعل بك ما لم أفعل وما لن

أفعل مثله بعد بسبب كل أرجاسك • لأجل ذلك تأكل الآباء الأبناء في وسطك والأبنـاء يأكلون آباءهم وأجـرى فيك أحكاما وأذرى بقيتك كلها في كل ريح • من أجل ذلك حي أنا يقـول السيد الرب من أجل انك قد نجست مقدسي بكل مكرهاتك وبكل أرجاسك فأنا ايضا أجز ولا تشـفق عيني وأنا أيضا لا أعفو • ثلثك يموت بالوباء وبالجوع يفنون في وسطك وثلث يسقط بالسيف من حولك وثلث أذريه في كل ريح وأستل سيفا وراءهم • واذا تم غضبي وأحللت سخطي عليهم وتشفيت يعلمون أني أنا الرب تكلمت في غيرتي اذا أتممت سخطي فيهم • وأجعلك خرابا وعارا بين الأمم التي حواليك أمام عيني كل عابر » •

هذا هو ما جرى لأورشليم أيام النبي حزقيال نتيجـة لابتعاد أهلها عن القيم الروحية واستغراقهم في الملذات المادية، وهو نفس ما جرى لأوروبا الحديثة التي بلغت قمة مأساتها في الحرب العالمية الأولى في ذلك الوقت من بدايات القرن العشرين ، فلم تعد تملك الحضارة والفلسـفة والحـكمة والمعرفة التي ظنت أنها قد ملكت صولجانها ، بل اكتشفت أن كل ما تعرفه هو كومة من الخيالات المشوشة تحت ضربات الشمس ، وبجوار الشجرة الميتـة عديمـة الظل ، وصرصر الليل المقلق المزعج ، والحجر الأصم الذي لا يعرف سـوى التحاريق والجفاف • ولذلك ذكر اليوت في الحركة الخامسة مدينة أورشليم التاريخية ضمن مدن قديمة وحديثـة مثـل أثينا والاسكندرية وفيينا ولندن على أنها كلها أوهام ، فهي قد فقدت الجوهر الروحي والحضاري الحقيقي المـؤدي الى الرقي الانساني مما جعل التاريخ يدور في حلقـات مفرغة

ويكرر مآسيه بدلا من الانطلاق نحو آفاق متجددة ، والدليل المادى على ذلك ما جرى لأوروبا المعاصرة •

***

٦ ـ اقتبس اليوت هذين البيتين من «الكوميديا الالهية» للشاعر الايطالى دانتى الذى يتحدث فى الجزء الثالث من «المطهر» عن عبوره لهذه الصخرة فى رحلته التى قاده فيها الشاعر الرومانى فيرجيل • كان فيرجيل روحا خالصا ولذلك لم يكن له ظل مثل دانتى الذى لم يفارقه ظله طوال الرحلة • لم يكن لفيرجيل ظل ولم يكن فى حاجة الى ظل ، أما الانسان المعاصر ففى أشد الحاجة الى اى ظل يهرب اليه من ضربات الشمس ، وهجير الجفاف والتحاريق ، لكنه لايجد سوى ظل الصخرة الحمراء التى لاتوحى بأى ماء يبل طرف لسانه • ولذلك يترك تايريزياس الحديث عن ظل الانسان سواء فى الصباح أو المساء اذ أن المأساة أخطر من ذلك بكثير ، فالانسان لايعى أن الحياة كلها ليست سوى حفنة تراب تحتوى كل الذين ماتوا من قبل واللاحقين لهم ، ولذلك يتصارع ، ويتقاتل ، ويقتل ، ويدمر ، ويخرب ناسيا أو متناسيا الحتمية التى لا مفر منها فى النهاية •

***

٧ ـ اقتبس اليوت هذه الأبيات الأربعة من مطلع الفصل الأول لأوبرا « تريستان وايزولدا » للموسيقار الألمانى ريتشارد فاجنر ، وقد نقلها اليوت بنصها الألمانى حين يرفع

الستار عن مقدمة سطح مركب شراعي ، ويسمع صوت نوتي شاب من عل يغني للرياح الغربية العنيفة ، ويتغنى بشجون فتاة ايرلندية • ويثير ذلك غضب الأميرة الايرلندية ايزولدا اذ تعتقد أن النوتي الشاب يقصدها هي بالقول ، فتشكو الى رفيقتها برانجينا انحطاط أبناء جنسها وتضاؤل قوة السحر التي كانت لقومها في سالف الأزمان • وتتوقع ايزولدا أن هذه السفينة التي تنقلها الى كورنوول لتكون خطيبة للملك مارك لن تصل الى غايتها ، فيضيق لذلك صدرها فتصرخ طلبا للهواء ، وترفع برانجينا الستائر فتبدو السفينة كلها للعيان وترى البحارة منهمكين في عملهم ومن حولهم الفرسان وأتباعهم ، بينما يقف تريستان منتحيا جانبا وهو يشخص الى البحر وقد جلس خادمه القديم كورفينال عند قدميه في استرخاء •

ومرة أخرى نسمع صوت النوتي الشاب في حين ترمق ايزولدا تريستان في جمود مبدية نحوه سخرية مريرة ، وتضحك في تهكم لتنتقص من هذا البطل الشهير الذي كلف بحراستها كالأسير حتى يتم زواجها من سيده جسما بلا روح ، وتأمر برانجينا أن تحضر تريستان ليقوم على خدمتها ، لكن تريستان يرفض في هدوء وأدب لأنه لايستطيع أن يغادر مكانه في السفينة • وعندما تصر برانجينا على طلبها ، ينهض كورفينال ليأمرها بالعودة الى سيدتها لتذكرها بأن ايرلندا أصبحت تابعة للملك مارك ، وتؤوب الى سيدتها متبرمة يتبعها صوت كورفينال يغني طرفا عن بعثة مورولد الايرلندي سيئة الحظ التي حضرت لفرض ضريبة على كورنوول فكانت عودتها برأس مورولد هي الأتاوة التي بعثت بها كورنوول الى ايرلندا •

لم تتمالك ايزولدا نفسها الا آن تذكر لبرانجينا كيف جاء تريستان متنكرا الى ايرلندا فى حالة اعياء تام ليشفى بسحر ايزولدا ، فعرفت فيه الرجل الذى قتل موروولد فجاءت تأخذ بثأر موروولد ووضعت نصل السيف على رقبة تريستان وفى تلك اللحظة رمقها تريستان بنظراته فسقط السيف من يدها • وهكذا شفت تريستان قاتل قريبها موروولد مما اعتبرته تخاذلا منها • ومع ذلك بمثت به الى وطنه بعد أن أقسم لها بأغلظ الأيمان آنه لن ينسى جميلها فى عنقه الى الأبد •

تتذكر ايزولدا كل هذا فيجتاحها الغضب العارم لخيانة تريستان الذى عاد الى كورنوول ليتغنى بجمالها للملك مارك ، ثم سعى حتى انتزعها من ايرلندا عاجزة لا حول لها ولا قوة كخطيبة لمارك • تصب ايزولدا اللعنات على تريستان لكن سرعان ماتكشف عن مصدر همها الحقيقى • ذلك أنه لايمكنها آن تطفىء نار حبها لتريستان ، فتذكرها برانجينا بأكسير الحب الذى أعدته آمها ليحبب فيها زوجها ، لكن ايزولدا تطلب من خادمتها آن تعد لها جرعة السلام (أى السم) لأنها تفضل الموت على آن تضع قدميها فى كورنوول •

وعند بلوغ شاطىء كورنوول ، تصارح ايزولدا تريستان بنيتها على أن تثأر منه فيما بعد لقتله موروولد خطيبها ، فيضع تريستان سيفه تحت تصرفها ويحفزها الى ضربه ، لكنها ترفض بحجة أنه من الأفضل لازالة العداء بينهما أن يتناولا معا شراب التكفير • ويوافق بتجرعه الشراب الذى أعدته برانجينا على آساس آنه شراب النسيان

الذى سيمسح الماضى من ذاكرته • وعنـدما ينتهى تفـرغ ايزولدا ماتبقى فى الكأس وتقول انه نخب الخائن • لكنهما يتعانقان فى نهـاية الفصـل الأول ولهـا وعشقا بدلا من السقوط موتا ، فالشراب الذى أعدته برانجينا كان أكسير الحب لا شراب الموت •

وفى الفصل الثانى يعزو الملك مارك اعياء ايزولدا وشحوب وجهها عند نزولها من السفينة الى متاعب السـفر بحرا • لكن هناك فردا واحدا يخدعه هذا المظهر ذلك هـو ميلوت صديق تريستان الحميم الذى تستبعد تماما أن يكون جاسوسا عليه • فلم يستطع تريستان أن يقاوم حبه الجارف العارم لايزولدا ويندفع لعناقها تحت جنح الظلام الذى أصبح راحتهما ومصدر قوتهما . لكن الملك مارك وميلوت وصحبة الصيد يصلون قبل أن يجد تريستان من الوقت ما يسمح له بأكثر من أن يخفى ايزولدا بردائه • فيعبر ميلوت للملك عن صدق اتهامه لتريستان فى حين يعبر الملك عن حـزنه لخيانة تريستان له • لكن تريستان يفشى للملك سر وشاية ميلوت به وهو حب ميلوت لايزولدا ، فيتقدم ميلوت ليطعنه فلايتخذ تريستان موقف دفاع ، وحين يسقط متأثرا بجراحه بين ذراعى كورفينال تلقى ايزولدا بنفسها عليه ، فى حين يمنع الملك ميلوت من الاجهاز عليه •

وفى الفصل الثالث والأخير نشاهد تريستان فى قصره فى بريتانيا ، وطنه ، بلا أمل ولا رغبة فى الشفاء بعد أن أتى به خادمه كورفينال جـريحا من كورنوول • ويتـذكر كورفينال أن ايزولدا سـبق لها أن شـفت سـيده من حال مماثلة فأرســل يستدعيها لتجرب قوتها السحرية مرة ثانية •
ويزداد شوق تريســتان حتى يصــل به الهوس فيصرخ فى

خادمه أنه يرى سفينة ايزولدا وقد لاحت فى الأفق ، لكن خادمه يخبره فى حزن عميق أنه لا وجود لأية سفينة وأن البحر خواء مترامى الأطراف. ويعيش تريستان فى هذيانه وذكرياته وتأملاته المحمومة حتى تصل ايزولدا ، فلا يصدق نفسه ولا يستطيع السيطرة على نفسه فيمزق أربطة جرحه ، ويهوى فاقد الوعى بين ذراعى ايزولدا ثم يسقط على الأرض وهو يردد اسمها ويلفظ أنفاسه الأخيرة . لا تصدق ايزولدا موته ، وتعقد العزم على شفائه ، لكن الحقيقة المرة هذه المرة تفجعها فتخر فاقدة الوعى .

ثم تقبل سفينة أخرى مقلة الملك وميلوت لأخذ الثأر من تريستان . ويضرب كورفينال ميلوت ضربة قاضية ، ثم يبارز الفرسان غير مصغ لصيحات الملك بالاستماع الى صوت العقل . وفى أثناء القتال تتسلق برانجينا الجدار الجانبى لانقاذ ايزولدا فى حين يسقط كورفينال صريعا ، والملك يعبر عن حزنه العميق على صديقه الذى هوى ، فقد جاء للجمع بين العاشقين بعد أن عرف الحقيقة من برانجينا . ولا تحتمل ايزولدا موت تريستان فتسقط فى رفق فوق تريستان فى حين يبارك الملك مارك اجتماع الجثمانين تحت ظلال الاتحاد السرمدى فى عالم الموتى .

من خلال أوبرا فاجنر ينتقل اليوت لتجسيد معنى الحب فى أرض الضياع فالحب الطاهر النقى لا يمكن أن يعيش فى أرض الغدر والخيانة والحقد والغيرة والوشاية والوقيعة ، وبذلك أصبح الحب عذابا متفاقما لمن يقع فيه بدلا من أن يكون مصدرا للسعادة والبهجة والنشوة . أى أن القيم كلها يمكن أن تنقلب فى أرض الضياع رأسا على عقب بحيث تصل بالانسان الى نتائج مأسوية محققة ، فلا يستطيع أن

يسير قدما الى الأمام لأن خطوته لابـد أن تتعثر مثلما وقع لايزولدا وتريستان • فمنـذ أن وقع تريستان فى حب ايزولدا وهو يتقلب بين الحياة والمـوت ، أى أنه لم يكن حيا أو ميتا مثل الشاب الذى حكى عنه تايريزياس والذى وقع في غرام فتاة الزنبقة بذراعيها المملوءتين ، وجدائل شعرها المبتلة ، والذى حاول أن يشـق بعينيه قلب الضياء والسكون كما حاول تريستان أن يشق أفق البحر بحثا عن سفينة معبودته فلم يجد سوى خواء مترامى الأطراف •

***

٨ ـ الفكر السائد والمتحكم فى أرض الضياع هـو فكر الدجل والجهل والشعوذة ، وهو ما تجسد فى شخصية مدام سوزوستريس العرافة التى استعارت اسم هـذا الفرعون العظيم كى توحى بأنها تملك أسرار السحر الذى اشتهر به الفراعنة ونبغوا فيه • فهى لم تر فى الحضارة الفرعونية التليدة بكل انجازاتها العلمية سوى السحر لتمارسه وتخدع به عقول الناس فى أرض الضياع مدعية قدرتها على معرفة المستقبل ، فى حين أن سيبل من قبلها امتلكت هذه القدرة ، لكنها عندما فقدت حيويتها وتجددها تمنت الموت • والدليل على ذلك أن كل سحر مدام سوزوستريس لم يمنحها القدرة على تجنب نزلة البرد التى ألمت بها أو حتى الشـفاء منهـا بسرعة • ذلك أن سحرها ليس سوى سحر الدجل والجهل ، أما السحر الحقيقى الذى يبنى حياة الانسان ويجددها فهو سحر الحب الذى تكلمت عنه ايزولدا من قبل ونعت عـلى قومها فقدانهم تلك القوة العجيبة التى عرفوا بها فى سالف الأزمان • وقد مارستها مع تريستان فأنقذت حياته ، لـكن

سحرها بطل فى النهاية أمام موته ، ولذلك لم تملك سوى أن تموت الى جواره • وكان الحب هو النبع الحقيقى المتدفق للحياة ، فاذا توقف توقفت •

أما كل ما تملكه مدام سوزوستريس فهو رزمة خبيثة من ورق اللعب • ومع ذلك فقد منحتها هذه الرزمة شهرة بأنها أحكم نساء أوروبا ، أى أن الحكمة أصبحت صنوا للدجل • ومن الواضح أن كتاب جيسى ل • ويستون « من الطقس الى الحكاية » هو الذى أوحى لاليوت بهذا المقطع • فقد كان العرافون فى الحضارات القديمة ، خاصة فى الحضارة الفرعونية ، يستخدمون ورق اللعب أو ما يشبهه فى معرفة ارتفاع الفيضانات وانخفاضها وليس للتنجيم • وكان للعرافين دورا هاما فى السياسة الزراعية فى وادى النيل ، ويقال ان الملك سوزوستريس كان أول من قنن الدور الذى يلعبه العرافون فى هذا المجال ، وهو دور كان له نصيب من العلم المرتبط بالفلك واتجاهات الرياح وحركات المد والجزر ومناسيب المياه فى النيل التى يمكن أن تكون مؤشرا لنوعية الفيضان القادم •

أما فى أرض الضياع فقد تقدم العلم وتطورت التكنولوجيا ، ومع ذلك فمعظم سكانها يلجأون الى أمثال مدام سوزوستريس ظنا منهم أنها قادرة بعملها وحكمتها على فض مغاليق الغيب وأن « الحجاب مكشوف عنها » ، ولذلك فأمثالها تسرن فى طرقات أوروبا المعاصرة حاملات هالات الحكمة والمعرفة ، فى حين أن هدفهن الخداع والزيف وسلب نقود الجهلاء وعقولهم وارادتهم • حتى تايريزياس العراف الاغريقى الشهير لم يسلم من مدام سوزوستريس حين

استوقفته ذات مرة تقرأ له طالعه في ورقته التى رأت فيها صورة بحار فينيقى مات فى البحر ، وحذرته من الاقتراب من الماء حتى لا يموت غريقا ، أى أن الماء الـذى كان رمزا للحياة والطهارة والخلاص فى الحضارات القديمة والأديان السماوية أصبح فى أرض الضياع مصدرا للموت والعـدم والفنـاء • كل القيم والمثـل والبدهيات تنقلب فى أرض الضياع رأسا على عقب • فالعرافة فى العصر الحديث تحذر البشر من الماء الذى يكمن فيه الموت ، فى حين كانت العرافة فى الحضارة المصرية القديمة تبشر الناس بالفيضـان الذى سيجلب معه كل الخير والخصب والنماء والتجديد واستمرار الحياة •

***

٩ ـ هذا البيت اقتبسه اليوت من مسرحية «العاصفة» لشكسبير حين تحطمت سفينة آلونسو والد فيرديناند وتحدث عنه ايريال مشـبها عينيـه باللآلىء • وهـذا ليس تقريظا وتعظيما ، ذلك أن اللآلىء مهما كانت جميلة وثمينة وغالية فهى فى نهاية الأمر أحجار صماء لا تملك الحياة التى تسرى فى أحقر الحشرات والميكروبات ، وعيون البشر أغلى جواهر حية منحها الله للانسان ، ولا يمكن مقارنتها بأى حجر أصم مهما كان ثمينا ، فمثل هـذه المقـارنة لا تعنى سـوى أن أصحاب العيون الحية قد صاروا موتى غرقا وتحجرا ، وهم بذلك يرمزون الى سكان أرض الضياع الذين يبـدون فى الظاهر أحياء زاخرين بالصخب الأجوف ، فى حين أنهم فى جوهرهم الحقيقى مجرد غرقى وموتى •

١٠ ـ ثم تتوالى أوراق اللعب التى تقرأها مدام سوزوستريس لتايريزياس بعد الورقة التى رأت فيها البحار الفينيقى الغريق ، فتحدثه عن ست الحسن والجمال التى طالما أغرت الرجال بجمالها الساحر وجسدها المتفجر بالشهوة والرغبة عبر العصور حتى يستكينوا ويرضخوا ويرتموا عند قدميها طالبين العشق والوصال ، وكم شهد تاريخ الانسان مراحل تحول مصيرية كانت نتيجة لرضوخ القادة والأبطال لست الحسن والجمال وسقوطهم صرعى شهواتهم عند قدميها • ومن الواضح أنها استمدت اسمها من نبات ست الحسن (بلادونا) المشهور بقدرته على التخلص من الآلام والتقلصات التى تفقد الانسان احساسه بطعم الحياة ولذة مذاقها • لكن الخدر الذى كانت ست الحسن والجمال تسرى به فى عقول الرجال ، كان قادرا على تخليصهم من ارادتهم أيضا وليس آلمهم فحسب ،وبالتالى يسلمون لها قيادتهم وقدرهم وقدر شعوبهم معهم • هنا تتجلى قمة المأساة التى تعلق أقدار أمم وشعوب بنزوات امرأة خليعة مستهترة من طراز ست الحسن والجمال ، ولذلك يصفها اليوت بأنها سيدة الصخور وسيدة المواقف • فقد سارت بمن تعلق بأهداب اغرائها على الصخور فأدمت قدميه وهو يظن فى غفلته أن هذه الدماء هى خمر حبها التى أراقتها على قدميه لتسكره • وهى سيدة المواقف لأن المواقف والتحولات فى تاريخ القادة والشعوب كانت رهنا بنزواتها تتلاعب بها كما تشاء برغم أنها مواقف مصيرية •

***

١١ ـ ثم تأتى ورقة الرجل ذى الأشرطة الثلاثة التى

وصم بها على احدى وجنتيــه حتى يعرف الناس أنه وصمة يجب عليهم أن يتجنبوها فقــد اعتــادت بعض القبـــائل والمجتمعات القديمة في دمغ المجرم فى جزء ظاهر من جسده، حتى يعلن ــ برغم أنفه ــ عن جريمته فى أى مكان يوجــد فيه ، وذلك كعقاب أبدى له • لكن الناس فى أرض الضياع موصومون دون أن يعرفوا أو يعرف الآخرون عنهم ذلك • فجرائمهم غير تقليدية ولا تقع تحت طائلة القانون التقليدى المعروف ولذلك فان وصمتهم كامنة فى أعماقهم ، وتنضح داخلهم مثل البؤرة الصديدية التى لا يلحظها أحد ، أى أنها أخطر من الوصـــمة القــديمة المعلنة المحددة ، فقد اختلط الحابل بالنابل والمريض بالصحيح ، والمجــرم بالبرىء فعم الوباء فى النهاية •

أما العجلة التى تظهر فى ورقة أخرى من أوراق مدام سوزوستريس فهى عجلة الحظ والقسمة والنصيب ، العجلة التى لا تكف عن الدوران شأنها فى ذلك شأن الأرض نفسها، وفى دورانها الأزلى والأبدى ترفع البشر الى قمم الأمجــاد السامقة ، لكنها لا تقف عندها بل سرعان ما تواصل دورتها وتهبط بهم الى حضيض الضــياع والاندثار • أما التــاجر الأعور الذى لا يرى الحياة الا بعين واحدة مركزة دائما على الصفقات والمضاربات والمكاسب المادية ، هذا التاجر يرمز لسكان أرض الضياع الذين أعمتهم الصراعات المادية والمتع الحسية فضاع من تحت أقدامهم طريق الخلاص الروحى الذى لابد أن تراه العين الأخرى التى فقدت نورها ، ويبدو أنها تحــولت بدورها الى لــؤلؤة مثل عينى البحـــار الفينيقى الغريق •

***

١٢ ـ أما الورقة ذات الصفحة البيضاء الذى بدا فيها الرجل المعلق برغم بياضها فهى للمسيح المصلوب على خشبة الصليب من أجل خلاص البشر • فقد سار المسيح حاملا صليبه الى مكان الصلب رمزا للانسان المثقل بآلام هذا العالم . ولذلك أصبح الصليب فى المفهوم المسيحى رمزا للتضحية والفداء من أجل الخلاص الروحى • أما الصليب فقد اختفى خلف المصلوب فى الورقة البيضاء فلم تستطع مدام سوزوستريس أن تراه رمزا لاختفاء التضحية والفداء والخلاص فى أرض الضياع • وسرعان ما فقدت مدام سوزوستريس القدرة على رؤية المصلوب نفسه عندما أصبحت الورقة بيضاء تماما • والبياض الكامل فى التراث الأوروبى التقليدى لا يعنى سوى الموت • انه الخواء المطلق الذى لا تعثر فيه على أى معلم من معالم طريق الحياة • حتى الماء رمز الطهارة والخلاص أصبح رمزا للغرق والموت ولذلك تنصح مدام سوزوستريس تايريزياس بالابتعاد عنه، فقد أحال سكان أرض الضياع كل رموز الخلاص والحياة الى رموز للضياع والموت ولذلك تراهم مدام سوزوستريس حشودا تدور فى حلقة مفرغة لا يستطيعون الانطلاق خارج اسارها ، وفى الوقت نفسه لا يملكون القدرة على فعل أى شىء مثمر لأنها حلقة مفرغة جوفاء لا تحمل وسط محيطها أى بادرة لحياة حقيقية مثلها فى ذلك مثل الورقة البيضاء تماما •

***

١٣ ـ توصى مدام سوزوستريس تايريزياس بأن يخبر مسز اكويتون اذا لمحها بأن كتاب التنجيم معها هى شخصيا

ولن تسمح لأحد بأن يمسه سواها حتى لا يسيء فهمه أو يتلاعب بأقدار الناس ، ولذلك فهي حريصة للغاية عليه في هذا الزمن الغريب الذي يحتم على الانسان أن يحتاط دائما لنفسه ضد غدره وتقلباته • وكأن أقدار الناس أصبحت معلقة بكلمة من محترفة دجل مثل مدام سوزوستريس • ومع ذلك فقد أصبحت خطايا العصر ومآسيه واضحة لكل ذي عينين بحيث لابد أن تصح نبوءات دجالة مثلها • أما مسز اكويتون التي يرد اسمها في هذا المقطع فان اليوت يستخدم مثل هذه الأسماء ليوحي بحقيقة شخصياته الدرامية وأبعادها الرمزية والشعرية وكأننا نسمع أو نرى بشرا من لحم ودم• فمسز اكويتون هذه تمثل الذين لا يستطيعون تلمس طريق المستقبل الا من خلال مدام سوزوستريس ، وعليها أن تهرع اليها لأنها لن تجد كتاب التنجيم عند سواها •

***

١٤ ــ مدينة الوهم هي لندن التي يمكن في الوقت نفسه أن ترمز الى أية عاصمة من عواصم أرض الضياع • ففي عالم لا يعرف مواقع أقدامه الا من خلال حكمة دجالة مثل مدام سوزوستريس ، لابد أن يتحول كل شيء حقيقي الى وهم خادع لا يمكن الامساك بتلابيبه • ولا يتكلم اليوت عن هذا الوهم بأسلوب تقريري مباشر وانما يجسده في رموزه ومعادلاته الموضوعية • فالضباب الداكن يحيط بكل الأشياء في فجر شتاء لا يوحي بالدفء أو الحياة • ولا نرى عبر طياته سوى حشد غفير يعبر جسر لندن ، وكأنه أصبح الجسر الذي يفصل بين الحياة والموت ، والذي يعبره أهل

أرض الضياع الآن ، فحياتهم أصبحت قاب قوسين أو أدنى من الموت ، أو هى الموت نفسه •

***

١٥ ـ يعود اليوت فى هذا البيت الى الاقتباس من دانتى ، فهو معجب ومتأثر به بحيث أفرد له دراسة أكاديمية دقيقة عام ١٩٢٩ • يقول دانتى فى « الكوميديا الالهية » فى الفصل الثالث من « الجحيم » : « لم أتصور أن الموت قد طوى كل هؤلاء » ، ونلاحظ أن اليوت اختار هذا البيت من « الجحيم » للدلالة على أن الأسلوب الذى يتبعه سكان أرض الضياع قد جعل حياتهم فى هذا العالم عقما وموتا مقنعا بمظاهر الحياة ، أما الجحيم فمصيرهم فى العالم الآخر • ولذلك نسمع زفير تنهداتهم القصير والمتقطع مثلما سمعه دانتى فى الفصل الرابع من « الجحيم » عندما شاهد المعذبين وسط ألسنة النار التى تجسد تناقضا حادا مع برودة فجر الشتاء فى ضباب جحيم بارد يجمد الدم فى العروق ، والتنهدات فى الصدور فيجعل زفيرها قصيرا متقطعا ، لكن العبرة فى النهاية ليست بالسخونة أو البرودة ، ففى كلتا الحالين تتعذب الروح ثمنا لما ارتكبته فى أرض الضياع حيث عجز الانسان عن الرؤية أبعد من موطىء قدميه • انه لا يرى سوى نفسه ، وأقدامه على طريق مجهول حتى لو صعد على الربوة التى يمكن أن يستشرف من عليها آفاقا جديدة • فعيناه لا تفارقان قدميه سواء فى صعوده أو هبوطه الى شارع الملك ويليام المعروف باسم ويليام الغازى ، والابن غير الشرعى لروبرت الثالث دوق نورماندى ، الذى

جاء من نورماندى ليغزو انجلترا بعد الحصول على اذن بابا روما ، ويقتل هارولد ملك انجلترا فى معركة هاستنجز عام ١٠٦٦ ويتوج ملكا على البلاد • وقد عــرف ببطشــه فى القضاء على كل المتمردين ضــده ، مثلما فعل عام ١٠٦٩ ضد متمردى الشمال عندما دس كل المدن والقرى الواقعة بين يورك ودرهام • وسكان أرض الضياع يسيرون فى شارع الملك ويليام أو على منواله حيث الخراب والموت غير عابئين بكنيسة القديسة مارى وولنوث التى تقع فى نفس الشارع، وغير منصتين لرنين دقاتها المكتوم وهى تعلن آخــر دقات الساعة التاسعة فى ذكرى صلب المسيح يوم الجمعة الحزينة، فهى دقات مكتومة لا تصل الى آذانهم لأنهــا لا تعنى شــيئا بالنسبة لهم •

***

١٦ ــ وبنفس أسلوب اليوت الدرامى فى تجسيد مواقف الحركة الحية والحــوار المحمــل بالصــور والرموز يلمح تايريزياس صديقا قديما اسمه ستيتسون كان معه على ظهر سفينة فى مايلاى حيث وقعت معركتها البحرية عام ٢٦٠ قبل الميــلاد حين انتصر الرومان عــلى القرطاجيين ودمروا وأسروا خمسين ســفينة ، وكانت موقعــة مايلاى البحرية فاتحة لانتصارات بحرية ســاحقة مكنت الرومان من غزو أفريقيا بحــرا وفتح تونس القريبــة من قرطاج كما قال الــكاتب البريطانى هـ • ج • ويلز فى كتــابه الموســوعى « موجز التاريخ » • وسيأتى ذكر قرطاج بعد ذلك فى نهاية الحركة الثالثة للقصيدة لنراها وهى تحترق ، لأن اليــوت

لا يفرق بين الشخصيات والمواقف التاريخية القديمة وبين الشخصيات والمواقف المعاصرة ، فلا تزال الحروب والغزوات والصراعات والأطماع بلا أدنى تغيير ، وان كانت تستفيد من كل تطور علمي حديث من أجل مزيد من قوى التدمير والخراب • ففي موقعة مايلاى كان التنافس قائما بين أكبر قوتين في ذلك الوقت وهما الرومان والقرطاجيين من أجل السيطرة على مقدرات العالم من خلال السطوة العسكرية والاقتصادية والسياسية وهو نفس الصراع المستمر في عالم اليوم ، وسيستمر في عالم الغد أيضا • وكأنه كتب على البشرية أن تدور في حلقة مفرغة من كل معنى انسانى حضارى ، تماما مثل الحشود التى رآها تايريزياس تدور فى حلقة مفرغة في الورقة التى أخرجتها له مدام سوزو ستريس •

فى مواجهة هذا الدمار والتخريب يسأل تايريزياس ستيتسون عن الجثمان الذى غرسه منذ عام مضى فى حديقته وهل بدأ ينبت ؟ انها نفس أسطورة أوزيريس التى تأثر بها اليوت من خلال قراءته لكتاب جيمس فريزر « الغصن الذهبى » الذى شرح فيه كيف كان كهنة مصر يحرصون على دفن تماثيل مصغرة للاله أوزيريس ، مصنوعة من الطمى وحبات القمح ، وبعد عام من دفنها يستخرجونها من باطن الأرض وقد صار القمح نبتا وبرز من جسد الاله • وقد رأى المصريون القدماء فى النبت فألا طيبا ، وسببا فى نمو الزرع ، لأن أوزيريس هو اله الخصب والنماء وقوة الحياة ذاتها فى باطن الأرض • فهو وان كان يموت فى أحشائها ، فسرعان ما يحيا بعد دورة العام ، فى النبت الذى ينمو ويترعرع • فى موته حياة ، وفى حياته خضرة وحيوية

وخير متجدد وعطاء متواصل وحب لا ينضب أدركته الكلاب قبل البشر فأحبته بل وساعدت زوجته ايزيس فى جمع أشلائه بعد مصرعه حتى ينبت ويزهر مرة أخرى من أجل مواصلة الحياة وتجددها ٠

لكن السكان في أرض الضياع يخشون هذه العلاقة الحميمة بين الكلب والانسان ، ويحاولون ابعاده عنه حتى لا ينبش بأظافره الأرض ليخرجه ٠ ذلك أن عودة أوزيريس الى أرض الضياع لا يعنى سوى عودة الحياة الى أرض استكان سكانها الى الموت فى شتى صوره ولم يعودوا قادرين على مواجهة الحياة بكل ما تحمله من معان ودلالات ٠ فمن اعتاد حياة الضياع والدوران في حلقات مفرغة لا يمكنه حمل مسئولية الحياة المتجددة ٠ فاذا كان الظلام ليس فى حاجةالى أى جهد كى يستمر ويسود ، فان النور فى حاجة دائما الى من يصنع الشموع والمصابيح ويضيئها حتى تنير طريق البشرية نحو المستقبل ٠ من هنا كان خوف أهل أرض الضياع من خروج الحياة من باطنها ، وسعادتهم أيضا بالصقيع الذى حط على الأرض وأشاع فيها الفوضى حتى لا تعرف الكلاب معالمها وبالتالى تعجز عن العثور على الجثمان فيظل مدفونا دون أن ينبت أو يزهر أو ينمو ٠

***

١٧ ـ هذا البيت المكتوب بالفرنسية اقتبسه اليوت من قصيدة للشاعر الفرنسى الرمزى شارل بودلير بعنوان « الى القارىء » ، كتبها كمقدمة لديوانه الشهير « زهور الشر » ، محددا فيها رؤيته للعالم المعاصر ، وهى رؤية تتفق

مع رؤية اليوت الذى اقتبس منها آخر بيت كى يكون آخر بيت أيضا فى الحركة الأولى من « أرض الضياع » • يقول بودلير فى قصيدته :

« ان الحماقة ، والضياع ، والخطيئة ، والشح
أشياء تشغل نفوسنا وتسرى فى أجسادنا
فى حين نغذى نفوسنا التى يشكها وخز الضمير
كما يغذى الشحاذون الحشرات التى تسرى فى أجسادهم

***

« ان خطايانا عنيدة ، والجبن كامن فى ندمنا
ونحن ندفع ثمنا فادحا لاعترافاتنا
ثم نسلك فى غبطة سبل الشر الموحلة
ظنا منا أننا محونا آثامنا ، بدموع بخسة فى هيكل الندم

***

« وعلى وسادة الشر ، تلمح نقيب الأبالسة
يهدهد أرواحنا المسحورة
وترى معدن ارادتنا النفيس الصلب
ينصهر ويذوب على يد هذا الكيميائى البارع

***

«أجل ! انه الشيطان يمسك بالخيوط التى تحركنا
فنجد فى صور الدمامة دوافع الاغراء
وفى كل يوم ننحدر خلال الدياجير
درجة فدرجة نحو الجحيم •

***

« وكفاسق فقير يقبل الصدر الشهيد
لفاجرة هرمة
نختطف لذة محرمة
نضمها الى صدورناو نعتصرها بقوة كأنها برتقالة متعفنة

***

« فى عقولنا يتدافع حشد من الجن
يتواثب فى شراهة ، كجحافل الميكروبات الطفيلية
فاذا تنفسنا ، تساقط الموت فى رئاتنا
مثل زهرة غير مرئية ، فى موكب الزفرات الخرساء

***

« واذا كانت الفضائح وطعنات الخناجر والسموم
لم توش بعد بصورها الساخرة
خسيسة مبتذلة لمصائرنا البائسة
فذلك لأن نفوسنا — وا آسفاه — لا تعرف الجرأة والجسارة •

***

« فى ادغال رذائلنا البشعة بشاعة بنات آوى والفهود والكلاب
والقردة والعقارب والحدءات والأفاعى
والوحوش النائحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة
تصفر وتحتشد وتفح رذيلة أشر من كل تلك الرذائل

***

« على الرغم من أن تلك الرذيلة لا ترسل صيحات عالية
لكن لو شاءت لجعلت من الأرض حطاما
وفي وسعها لو تثاءبت أن تبتلع الكون بأسره
هذه الرذيلة هي الضجر

***

« انها العين المثقلة بالعبرات
الحالمة دوما بالمشانق ، تتمناها وهي تدخن النارجيلة
انه الغول الرقيق ·· انه الضجر
وأنت تعرفه أيها القارىء المرائي ! ــ يا قريني ، ــ
يا أخي » ·

***

هنا نلاحظ تأثر اليوت بالمنهج الرمزي عند بودلير ، وهو منهج لا يقتصر على البيت الذي اقتبسه فحسب ، بل يسري في كل خلايا القصيدة فيمنح كلماتها وصورها من الثقل الدرامي ، والايحاء الشعري ، والاحالة التاريخية ، والدلالة الحضارية ما يجعلها متفجرة بالمعاني التي لا يمكن لأي قاموس أن يحتوي مترادفاتها · ولذلك ينهي بودلير قصيدته ، وكذلك ينهي اليوت الحركة الأولى من قصيدته بنفس البيت الذي يجسد النظرة الموضوعية الشاملة الى مأزق الانسان في هذا العصر ، مأزق الرياء والنفاق والضجر الذي لم ينج منه أحد سواء من يتكلم عنهم الشاعر ، أو القارىء أو الشاعر نفسه · انه موقف الشاعر الانسان الذي يخوض غمار الحياة بكل مآسيها ، ولا ينظر اليها من عل لأنه يعتبر نفسه جزءا منها ومن هنا كان صدقه ·

١٨ — فى الحركة الثانية من « أرض الضياع » يختار اليوت عنوانا مستمدا من مسرحية توماس ميدلتون « مباراة شطرنج » التى كتبها عام ١٦٢٤ ، فى حين يستمد مضمونه من مسرحية لنفس الكاتب عنوانها « النساء يحذرن النساء » كتبها عام ١٦٢١ وجسد فيها بالشعر المرسل التدهور الأخلاقى المطرد لبطلة المسرحية التى انقادت للاغراء دون مقاومة تذكر ، ومزج فيها ميدلتون التراجيديا بالكوميديا ، والمأساة بالسخرية بأسلوب يكاد ينتمى الى القرن العشرين أكثر من انتمائه الى القرن السابع عشر الذى كتبها فيه • أما فى مسرحية « مباراة شطرنج » التى حققت نجاحا قياسيا فى زمنها ، فقد سخرت من الصراعات السياسية المعاصرة والتى لا تخرج عن كونها مباراة شطرنج يتلذذ فيها الملوك والأمراء والقادة من متع المؤامرات والمكائد والأحابيل ، لكنهم لا يخسرون المباراة برغم أنهم اللاعبون ، ذلك أن الذى يخسرها هو جمهور المتفرجين ، أى الشعب •

هذا على المستوى السياسى ، أما على مستوى العلاقات الحميمة أو الجنسية والتى تشكل المضمون الرئيسى لهذه الحركة ، فانه فى مسرحية « النساء يحذرون النساء » يتمكن دوق فلورنسا من الاعتداء على بيانكا أثناء انشغال أهل بيتها فى مباراة الشطرنج ، ذلك أن المؤامرات الجنسية تسير جنبا الى جنب مع المؤامرات السياسية لأنها تصدر عن نسيج واحد قوامه المصلحة والشهوة والقهر • أى أن اللحن الذى بدت بوادره فى الحركة الأولى وتجسد فى شخصية ست الحسن والجمال أو سيدة الصخور وسيدة المواقف ، أصبح اللحن الأساسى فى هذه الحركة وان كان من خلال تنويعات تمثلت فى ديدو ملكة قرطاج الجميلة الفاتنة الأسطورية التى

استقدمها اليوت من ملحمة « الانيادة » للشاعر الرومانى فيرجيل ، والتى وقعت فى غرام اينياس بطل الملحمة الذى هجرها فانتحرت • أى أن تنويعة قرطاج التى ترددت من قبل فى الحركة السابقة من خلال معركة ما يلاى تعود هذه المرة من خلال شخصية ديدو مما يوضح النسيج العضوى المتماسك لقصيدة « أرض الضياع » والذى قد لا يلمسه القارىء من أول وهلة • فالمواجهة بين القوى العظمى : روما وقرطاج فى الحركة السابقة من القصيدة تجسدت فى معركة مايلاى البحرية ، وفى هذه الحركة فى العلاقة الغرامية بين اينياس وديدو •

وما ينطبق على ديدو ينطبق على كل النساء اللاتى سجل التاريخ أسماءهن على صفحات السياسة والحكم والصولجان والغرام والعشق مثل سميراميس وبلقيس وكليوباترة التى يبدأ بها اليوت افتتاحية هذه الحركة مستوحيا غرامها بأنطونى كما جسده شكسبير فى مسرحية « أنطونى وكليوباترة » ،ومستخدما نفس الثراء اللغوى والخيال الخصب والايقاع الموحى والتفاصيل الدقيقة والومضات اللماحة التى تتسلل بألوانها ، وأصواتها ، وعطورها ، وملامسها ، ومذاقها الى حواس القارىء لتملك عليه لبه وعقله ووجدانه فيستسلم لها تماما • وهذا دليل على مدى قدرة اليوت على استيعاب وهضم الاقتباسات التى يستخدمها ثم افرازها من جديد لتصبح نسيجا عضويا فى قصيدته ، مع الاحتفاظ بالاشارات والاحالات الى أصولها التى أتت منها • وبذلك تملك قصيدة اليوت وجودا أشمل من وجودها الفعلى طولا وعرضا وعمقا وارتفاعا ، وجودا يشمل العالم كله بطول تاريخه وبعرض مساحته شرقا وغربا ، وذلك من

خلال نظرة موضوعية شاملة لا تنحاز لطرف على حساب طرف آخر مما جعلها قصيدة عالمية بمعنى الكلمة ٠

***

١٩ ــ واذا كانت أوجه التشابه واضحة بين ديدو وكليوباترة وبين بيانكا بطلة « النساء يحذرن النساء » لتوماس ميدلتون ، فانها أكثر وضوحا بين بيانكا وفيلوميل أميرة أثينا الفاتنة الأسطورية التى اغتصبها زوج أختها بروسنا والذى يدعى تريوس الذى لم يكتف بفعلته الشنعاء بل قطع لسان فيلوميل حتى لا تخبر أختها بما فعله معها هذا الهمجى ، ظنا منه أن قطع اللسان كفيل بطمس الحقيقة ودفنها الى الأبد كما يعتقد كثير من الحكام والأباطرة ٠ لكنهم لا يعلمون أن للحقيقة ألف طريقة للتعبير عن نفسها ، واذا علموا فانهم يهرعون الى سد الآذان بالأكاذيب العفنة حتى لا تصل اليها صرخات المظلومين الذين قطعت ألسنتهم ٠ أما بروسنا أخت فيلوميل فكانت آذانها وعيونها مفتوحة على التغير المرعب الذى طرأ على أختها ، ولم يكن من الصعب عليها أن تعرف ما فعله زوجها الهمجى ٠ ولأن الفساد لا يلد سوى الفساد ، والجريمة لا تؤدى الا الى أبشع منها فقد قامت بروسنا بتقطيع ابنها اربا اربا وقدمته لزوجها تريوس ليتناوله على مائدة الطعام ٠ ولا شك أن الابن البرىء المظلوم الذى لا ذنب له فى كل ما حدث يمثل الشعوب التى تدفع ثمن جرائم حكامها من حياتها ودمائها ٠ ومن الواضح أن اليوت اختار هذه الأسطورة ليجسد الجانب المأسوى البشع فى العلاقات الجنسية التى تدور بين سكان أرض الضياع ٠

فبرغم أنهم لا يرتكبون هذه الجرائم بهذه الصورة المادية الملموسة ، فان الدلالة الفكرية والروحية الكامنة وراء علاقاتهم الممزقة ، تدل على أن الحب بينهم أصبح أشلاء ممزقة ليلتهموه مثل ابن تريوس تماما • ذلك أن فيلوميل تحولت الى رمز خالد ، فهى لا تزال تصرخ نائحة ، ولا يزال العالم يتابع المشهد ، فصراخها لا يصادف سوى آذان سدها العفن ، ونفايات زمن جفت ذبولا •

هذا على المستوى التاريخى والأسطورى ، أما على المستوى الاجتماعى الواقعى المعاصر فان الحب قد فقد مذاقه تماما عندما امتزج بالقلق والتوتر والضجر والملل والضيق والضياع وغير ذلك من الأحاسيس التى يمكن أن تقتل أى حماس أو حمية أو انطلاق نحو آفاق أرحب • وهو ما حذر منه بودلير من قبل فى قصيدته « الى القارىء » التى اقتبس منها اليوت آخر بيت فيها ليجعله آخر بيت فى الحركة الأولى كما سبق أن أوضحنا • ولذلك لم تعد صرخات فيلوميل « جاج جاج » تعنى شيئا لأحد ، أى أن الاغتصاب أصبح شيئا عاديا يمارسه القوى على الضعيف • ونلاحظ أن اليوت يقدم صوت الصرخات نفسها « جاج جاج » كعادته فى معظم قصائده كى يتيح الفرصة لقارئه ليسمعها بأذنيه ويفاجأ بأن لا حياة لمن تستغيث بهم الصرخات • فالصوت عند اليوت معنى فى حد ذاته ، والشعر قادر على ايراد معانيه بدون استخدام الكلمات التقليدية ، فبدلا من أن يحكى لنا عن هذه الصرخات المكتومة الضائعة فاننا نسمعها بأنفسنا •

***

٢٠ ـ يستخدم اليوت أسلوب السيناريو أو المونتاج

السينمائي بحيث ينتقل بالقارىء فجأة من مشهد الى مشهد تال بدون تمهيد ، وعلى القارىء أن يربط في ذهنه بين المشهدين من خلال استخراج خيوط النسيج الفكرى والايقاعي الكامن تحت السطح الظاهر ، وبذلك يصبح دوره أكثر ايجابية وتفاعلا مع فكر الشاعر وفنه بدلا من الاقتصار على دور المتلقي السلبي الذى يمكن أن يفقد العمل الفني تأثيره عليه بمجرد الانتهاء من الاطلاع عليه • كذلك فان هذه النقلات المفاجئة والحادة والسريعة تساعد على التحكم في الايقاع والوزن لاخضاعهما لمتطلبات التطور الدرامي للقصيدة ، مما يجنبه عنصر الرتابة الذى يمكن أن يؤدى الى ملل القارىء وتكاسله عن الاهتمام بالقصيدة بعد أن تفقد قدرتها على اثارته فكريا ووجدانيا •

ففي هذا المقطع تتقطع وسائل الاتصال الفكرى والوجداني بين الناس ، حتى بين العشاق الذين يفترض فيهم الاتحاد بل الوحدة الفكرية والوجدانية دون استخدام الكلمات للشرح والتوضيح والتحليل • فقد افترس السكون المطبق القاتل كل شيء : الكلمات والأفكار والمشاعر ، كما أصاب التلف أعصاب بطلتنا التى ترجو حبيبها أن يمكث معها حتى تهرب من الفراغ والخواء والتوتر والضجر ، لكن لا حياة لمن تنادى • فهو لا يفتح فمه بكلمة ، مجرد كلمة يملأ بها فراغ السكون المطبق ، كما أنها لا تعرف ما يدور في رأسه اذا كان هناك شيء في رأسه على الاطلاق ، لذلك تطالبه بالتفكير ، بمجرد التفكير ، حتى لو لم يفصح عن أفكاره ، على الأقل فسوف تشعر بأنها الى جوار انسان له عقل ، لا مجرد رجل أجوف مملوء بالعدم واللاشيء اللذين يوشي بهما زقاق الجرذان حيث فقد الرجال الموتى عظامهم وحيث

قبعت بطلتنا مع رجلها الأجوف ، وهى النغمة الرئيسية التي ترددت فى قصيدة أخرى لاليوت بعنوان «الرجال الجوف» •

فالسكون هنا لا يعني الهدوء والسكينة والطمأنينة وراحة البال ، بل يعنى العدم والخواء والموت ، بدليل أن الحوار الدرامى الجارى فى هذا المقطع من طرف واحد هو الفتاة ، أما الرجل فلا يفتح فمه بكلمة بل ربما لا يوجد على الاطلاق • فهى تتساءل وترتد الأسئلة الى ذهنها فتضطر الى الاجابة عليها بنفسها ، فقد حدثت ضجة اهتزت لها ، لكن سرعان ما أدركت أنها ضجة الريح التى لا تفعل شيئا على الاطلاق خارجا ، ولا يزال رجلها لا يعلم ولا يرى ولا يتذكر شيئا • واذا تذكر فانه يذكر العدم والتحجر والغرق عندما يعود اليوت الى استحضار هذا البيت الشعرى مرة أخرى من مسرحية « العاصفة » لشكسبير : «تلك لآلىء كانت عينيه» • ولذلك فالفتاة غير متأكدة من وجود رجلها من عدمه ، فرأسه لا يحوى سوى الخواء والعدم •

***

٢١ ـ هنا تكمن قدرة اليوت فى التلاعب بايقاع قصيدته طبقا لمتطلباتها الدرامية • فجأة يتوقف الايقاع البطىء والسكون المطبق الذى يكاد يشعرنا بالعدم ليحل محله ايقاع صاخب سريع يجمع بين مهرجانات شكسبير المسرحية ومهرجانات موسيقى الجاز الساخنة الحارة ، لكن مع علاقات خفية نابعة من أعماق المقطع السابق • فقد مهد لشكسبير بالبيت المستمد من مسرحية « العاصفة » كما مهد

للجاز بالضجة التى أحدثتها الريح أسفل الباب • ويسرى الايقاع الصاخب الحاد داخل هذه الفتاة التى يجتاحها الانفعال وتشرع فى الانطلاق خارجا لتذرع الطرقات بشعر متهدل لكن سرعان ما تنحسر موجة الانفعال داخلها اذ آن موسيقى الجاز تهدف الى التنفيس وتفريغ شحنات الانفعال دون أن تملأ الفراغ الذى تركته بشىء ايجابى مثير ، كذلك فقد تحولت مهرجانات شكسبير المسرحية الى مظاهر جوفاء أو مظاهرات صاخبة تجمع بين الرشاقة والكياسة والأناقة والذكاء الاجتماعى أو المظهرى دون آن يلتفت أحد الى الجوهر الفكرى والفنى والثروة الشعرية والدرامية الحقيقية فى انجازات شكسبير الخالدة • أى آن الأمر كله لا يخرج عن كونه جعجعة بلا طحن اذا استعرنا نحن بدورنا عنوان احدى مسرحيات شكسبير •

وبمجرد انحسار موجة الانفعال داخل الفتاة يطبق عليها السؤال المخيف الملح : ماذا سنفعل غدا ؟ ما الذى ستفعله على الاطلاق ؟ ويعود الايقاع الى تباطؤه مع عودة الفراغ القاتل والضجر الممج من خلال الروتين اليومى الكئيب المتمثل فى الحمام الساخن فى العاشرة صباحا ، والعودة من العمل فى الرابعة مساء فى سيارة مغلقة كالسجن تحت وابل المطر ، ثم قتل الوقت بمباراة فى الشطرنج الذى بدآت به هذه الحركة بايحاءات مرعبة مخيفة حتى يحط الانهاك على العيون التى فقدت الجفون لأنها لم تعد قادرة على الاسترخاء اللذيذ والنوم العميق ، ولايزال الأمل معلقا بطرقة على الباب ، آية طرقة توحى بآن هناك من يرغب فى التواصل برغم الأبواب المغلقة التى لايوجد وراءها غير الخواء والضجر والسهد •

٢٢ ــ ينتقل اليوت فجأة كعادته الى مشــهد آخــر تدور وقائعه فى احدى حانات لندن التى توجد فى الأحياء الشعبية الفقيرة حيث يقطن الســوقة والرعاع الذين لايعــرفون لماذا وكيف يعيشون · فقد سلبتهم أرض الضياع كل شىء وتركت لهم العدم ليثرثروا حوله بلا هدف سوى شغل فراغ الصمت والسكون · ولكى يجسد اليوت جو الحانة بالصورة والصوت واللون والرائحــة والمــذاق والملمس فانــه يحطم الأوزان التقليدية للشعر ، ويبعثرها فى ثنايا المشهد موحيا بالحطام والركام اللذين تعيش وسطهما الشخصيات ، بل ويتخلى تماما عن الفصحى الكلاسيكية ، ولايهبط الى مستوى اللهجة الدارجة أو العامية فحسب ، بل يستخدم لغة السوقة بكل ماتحمله من ألفاظ خشنة وغير مهذبة · ذلك أن الشعر ــ طبقا لمفهومه ــ يمكن أن يحيل أى لفظ الى شعر من خلال السياق الموضــوع أو المزروع فيه · ولذلك آثرنا أن تكون ترجمتنا لهذا المقطع أقرب ماتكون لروح وايقاع اللغة الشــعرية التى استخدمها اليوت فى تجسيده الدرامى للموقف ·

يدور الحــوار فى الحانة بين امرأة وصــديقتها حــول صديقتهما «ليل» وزوجها ألبرت الذى سرح من الجيش أخيرا · وهو حديث مطول زاخر بالتكرار والتفاصيل التافهة برغــم نداءات خادم الحانة الذى يكررها من حين لآخر : «أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت» وشكلت الايقــاع الأساسى للمقطع بحيث ربطته من أوله لآخره برغم فوضى الحوار السقيم والموحى فى الوقت نفسه بالضــياع الكامل لهــذه الطبقــة المطحونة المسحوقة · وهذا نموذج فريد من نوعه فى المزج بين الواقعية والرمزية فى وحدة عضوية لا نعرف فيها حدود هذه من تلك ،

وفى قدرة الشعر على توظيف كل المواد الخام التى تقدمها له الحياة • ولعل الصور والرموز والايحاءات التى وردت فى المقاطع السابقة هى نفسها التى ترد فى هذا المقطع وان كانت من خلال تنويعات وايقاعات مختلفة شكلا ومضمونا مما يمنح القصيدة أبعادا جديدة وفى الوقت نفسه لايفقدها وحدتها الموضوعية العضوية • فلا نلمس سوى القبح ، والفقر والمرض ، والاجهاض ، والأسنان المتساقطة ، والنسل الهزيل ، والأمل الضائع برغم أن ليل لم تتعد الحادية والثلاثين من عمرها • فهى ضحية كل هذه العوامل بالاضافة الى زوجها «البرت» الذى لايجد فيها سوى وسيلة لاشباع غريزته الحيوانية ، واذا لم تساعدها صحتها على القيام بهذه المهمة فسوف يبحث عن أنثى أخرى لتفريغ كبته الذى عاناه طوال أربع سنوات قضاها فى الجيش •

كل هذا الزمن الضائع فى ثرثرة فارغةلا جدوى منها يوضح لنا قيمة الزمن فى أرض الضياع • ان خادم الحانة أو صاحبها يذكر الرواد والزبائن بأن وقت اغلاق الحانة قد حان وعليهم أن يسرعوا حتى لا يختل النظام ، ومع ذلك لا حياة لمن تنادى • الثرثرة العقيمة مستمرة من خلال الكلمات المكررة والتأكيدات الفارغة المعادة ليجسد اليوت من خلالها مدى المهانة التى بلغتها المرأة فى هذه الطبقة المطحونة • فهى كيان لا وزن ولا قيمة له • كم مهمل تحت رحمة أية عوامل قد تطرأ عليه فى أية لحظة • انها نموذج حى للعقم الذى أصاب أرض الضياع كلها برغم أنها أنجبت خمسة أطفال ، لايمكن أن يرمزوا الى مستقبل مشرق وحياة متجددة فى حين أنهم قادمون من هذا الجدب والعقم والفقر والمرض والضياع • بدليل أنها اضطرت الى الاجهاض الذى

جنى على صحتها بعد أن أدركت أن انجاب الأطفال لايعنى العزوة والكثرة والخصوبة وانما يعنى مزيدا من الفقراء البائسين الضائعين • فهل يمكن أن يعنى الحب شيئا لامرأة مثل ليل لا تملك مجرد المقومات الأساسية لحياة انسانية عادية أو أقل من العادية ؟

***

٢٣ ـ فى البيتين الأخيرين يوحى الينا اليوت بأن الحب لابد أن يموت فى أرض الضياع ، سواء أكان بين ذراعى امرأة فقيرة بائسة مثل ليل أو فى قلب أميرة بائسة أيضا مثل أوفيليا ، ذلك أنهما تخضعان لنفس ظروف الضياع والاحباط بصرف النظر عن الاختلاف الشاسع فى المستويات الاجتماعية والاقتصادية • فقد أحبت أوفيليا هاملت من صميم قلبها فى مسرحية شكسبير الشهيرة ، ومع ذلك لم يلتفت اليها هاملت بل وداس على قلبها لانشغاله بمقتل أبيه على يدى عمه الذى تزوج من أمه ، وفى جو أسرى فاسد بهذا الشكل لا يمكن لحب أوفيليا أن يستمر كما توهمت • فالفساد لابد أن يصيب الحب بالعقم كما أصاب الجنون أوفيليا فى النهاية بعد أن ظلت تهيم حبا بوهم لا أساس له من الصحة • بل ان هاملت نفسه ظن أنها كانت تتجسس عليه لحساب عمه كما يفعل غيرها من رجال البلاط ونسائه • ولم تحتمل أوفيليا عذاب هذه المحنة طويلا فألقت بنفسها بين الأمواج الصاخبة لتبتلعها • وكان حبها لهاملت السبب الرئيسى الكامن وراء هذه النهاية المأسوية بعد أن ذهب بعقلها • وهذه تنويعة جديدة على مفهوم الحب فى أرض

الضياع ، بعد أن مررنا بحب الرغبة الجامحة وعشق النزوة العارمة عند ست الحسن والجمال وكليوباترة وديدو وبيانكا، ثم الحب الذى قتلته الظروف الاجتماعية البائسة وأحالته الى ضيق وضجر ويأس وفتور ممثلا فى شخصية ليل ، ثم الحب اليائس من طرف واحد فى أسرة نخر فيها سوس الخطيئة والجريمة فقوضها من أساسها ، فكان لابد أن تبلغ أوفيليا قاع الهاوية ، ولذلك فهى تثير عطفنا عليها وخوفنا من مصيرها وهى تنطق فى ذهول بهذين البيتين اللذين يختم بهما اليوت الحركة الثانية من قصيدته السيمفونية كلمسة أخيرة يريد بها أن يترك احساسا معينا داخل القارىء كى يعده نفسيا وفكريا لاستقبال الحركة التالية التى سيغوص فيها اليوت فى أعماق النفس البشرية حتى يبلغ الجانب المظلم منها ويعريه بمشرط الجراح بحثا عن حقيقة الداء الذى تسبب فى كل هذا الضياع ، ومستخدما أدواته المستحدثة فى عالم الشعر •

***

٢٤ ــ فى هذه الحركة نكتشف أن الداء الوبيل المتسبب فى كل هذا الضياع ليس سببه الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع الحديث فحسب، بل تفاعل هذه الظروف مع طبيعة النفس البشرية الأمارة بالسوء هو الذى أدى الى هذا الوباء المستشرى عبر العصور، وليس قاصرا على العصور الحديثة • لكن المأساة تكمن فى أن كل الانجازات العلمية والتكنولوجية المبهرة التى تحققت فى هذه العصور أغرت الانسان بوضعها فى خدمة شطحاته

الهمجيــة البربرية وان تسربلت بأردية الحضـــارة المبهرة الخادعة ، والحروب العالمية أو المجازر الحديثة أكبر دليــل مادى على ذلك • ولذلك عم الضياع وساد كل البقاع فى هذا الزمن الغريب بعد أن كان قاصرا على جهـاد النفس بصفة شخصية فى الأزمنة الغابرة حين كان القــدر كامنــا داخــل الانسان ، أما الآن فقد أصبح القدر خارجه ومتجســدا فى أرض الضياع كلها •

من هنا اقتبس اليوت عنوان الحركة الثالثة من عظـة مشهورة لبوذا الذى ولد حوالى ٥٦٨ قبل الميــلاد فى بلاط أبيه الراجا الثرى القوى ، لكنه فى سن الثــلاثين هجر كل هذه الرفاهية : زوجتــه الجميلة ، وقصره الســاحر ، وكل الطموحات الأرضية ، والملذات الدنيوية ، الى حياة النســك والتقشف والزهد وجهاد النفس • وبعد ست ســنوات من ترويض النفس بل وتعذيبهــا اكتشــف أن حيــاة التأمل والانطلاق الروحى هى الحياة الكاملة بمعنى الكلمة • وظل طوال أربعين عاما أو يزيد معلما ومبشرا بتجربته الروحية المثيرة واستطاع بالفعل أن يضم الى مذهبه كثيرا من التلاميذ والأتباع حتى مات وهو يناهز الثمانين من عمــره • وفى الحقيقة فان مذهبه كان اصلاحا ثوريا للمذهب البراهمانى أكثر منه عقيدة جــديدة تمــاما • ويكمن جــوهره فى أن الوجود البشرى بطبيعته وجود بائس محكوم عليه بالموت منذ ميــلاده ، ولذلك فان الخير الحقيقى نابــع من النيرفانا أو اللا وجود الذى لا يمكن أن يصل الى درجته العليــا الا كل قادر على التفانى الكامل والاخلاص المطلق لتطبيق المبــادىء والمثل البوذية • ومن لا يستطيع هذا فانه لن يحصل عــلى التحرر الكامل وبلوغ النيرفانا ، وحتى لو مات فان روحه

التى لم تتطهــر لن تنطلق الى الآفاق السرمدية بل ستظل سجينة أجساد أخرى طالما أنها لم تجد الارادة القادرة عــلى اطلاقها من هذا السجن المادى • ولذلك فان تناســخ الأرواح من عناصر المذهب البوذى الذى انتشر منذ ذلك الحين حتى عصرنا هذا فى الهند ، والتبت، وسيلان، وبيرما ، وتايلاند، والصين ، واليابان •

وقد دارت عظة بوذا هذه حول النار المتأججة دوما داخل النفس البشرية والتى تدفعها دائما الى موارد التهلكة • ومن هنا أسمى اليوت الحركة الثالثة « العظة النارية » • فعندما أكد بوذا على حقيقة هذه النار التى تلتهم حواس الانســان وتحرق وجدانه وعقله وتكاد تقضى على كل شىء فى الوجود سأله أحد النساك من أتباعه وتلاميذه عن نوعية هذه النار وكنهها ، أعلن بوذا على الفــور بأن البشر يحترقون بنيران الشهوة ، والغضب ، والجهل، والألم ، والبؤس ، والشقاء ، والحزن ، واليأس من لحظة الميلاد حتى ساعة الممات • كلها ألسنة من نار لا يملكون الفكاك من اسارها الا عن طــريق واحد للنجاة بأرواحهم من هذه التهلكة • وهــذا الطــريق يتمثل فى اعلاء الارادة الانســانية وشـحذها حتى تسيطر تماما عــلى نزوات النفس البشرية وشـــطحاتها العفــوية والغريزية العمياء • عندئذ يستطيع الانسان أن يتســامى بنفسه وبالتالى يرتفع بها فوق هـــذه الألســنة النــارية فلا تحترق بها •

ولا يعنى الايحــاء بعظة بوذا أن اليــوت ترك أدواته الفنية كشاعر ولجأ الى الوعظ والارشاد المباشر ، بل سرعان ما يفتتح الحركة الثالثة بمقطع شعرى يتوازى ويتناقض مع

قصيدة الشاعر الانجليزى آدموند سبنسر (١٥٥٢ـ١٥٩٩) التي كتبها بصفتها « اغنيـة لحفل زفاف » فى عصر الملكة اليزابيث الذى يرى فيه اليوت تناقضا حادا مع مطالع القرن العشرين • نشأ سبنسر فى عصر يعشق الطبيعة ، ويحترم المرأة ، ويقدس المثل ، ويموت من أجل مبدأ اعتنقه أو كلمة شرف قالها • وهذه القصيدة التى نشرت عام ١٥٩٦ ، كتبها سبنسر للاحتفال بزواج ابنتي ايرل ورستر ، وحشدها بكل مناظر الطبيعة المبهجة وألوانها وأطيافها المبهرة الســارية بالبشر والتفاؤل فى نفس كل من يقرأها • فهى عبـارة عن لوحات متتابعة باللون والصوت والضوء والعطر حول ضفاف نهر التيمز المتدفق بأمواجه الفضية ، وأزهاره المتراقصة ، ومروجه المتألقة ، وحورياته المتهادية على العشب النـاعم الناعس . وأطيافه السارية بين الأشجار وحــول العشــاق تبارك حبهم بين ألوان الفضة والخضرة والزرقة الســاقطة من أضواء السماء ، والمشعة من وميض الأمواج ، وأكاليل الزهور والزنابق حول الجدائل الذهبية والأعناق المرمرية التى تداعب قطرات الندى المتالقة وهمسات النسيم العليل • والقصيدة مكونة من عشرة مقاطع زاخــرة بنفحــات هــذه الجنة الأرضية التى يمزجها الشاعر بروح انجلترا وشخصية ملكتهــا اليزابيث وشــخصيات أخــرى قادمة من الأســاطير والأزمنة الغابرة كما يفعل اليــوت ، ثم ينهى ســبنسر كل مقطع من مقاطعها بهذا البيت :

« أيها التيمز العذب ، تمهل حتى أنهى موالى »

وهو البيت الذى اقتبسه اليــوت ليردده فى افتتاحيــة هذه الحركة على سبيل ايجاد النغمة المعارضة للصــور التى تتواتر لتجسد الجحيم الأرضى المعاصر والمناقض تماما لجنة

سبنسر • وهى الصور التى تبدأ بانهيار الخيمة على ضفة النهر ، وعبور الريح فوق الأرض القاتمة فى سكون مطبق، ورحيل الحوريات لاستحالة وجودهن فى أرض الضياع • وربما قصد اليوت ـ بالاضافة الى هذا المعنى ـ حوريات العصر الحديث اللاتى رحلن عن التيمز بعد انقضاء فصل الصيف الذى أتاح لهن فرصة العشق والاشباع الجنسى فحسب ، وبمجرد رحيل الصيف مات الحب ولم يعد لوجودهن على ضفاف التيمز أية ضرورة • أما حوريات سبنسر فكن جزءا لا يتجزأ من لوحة الطبيعة المبهرة الناعسة • ولذلك لم تعد صفحة النهر تحمل زجاجات فارغة ، أو أغلفة الساندوتش ، أو مناديل الحرير ، أو علب الورق المقوى ، أو أعقاب السجائر أو غير ذلك من بقايا ليالى الصيف الصاخبة بالشهوة تحت الأشجار وعلى الأعشاب • ومع رحيل حوريات العصر الحديث ، رحل رفاقهن العاطلون بالوراثة والمتسكعون بحثا عن اللذة أينما كانت • رحلوا دون أن يتركوا عنوانا لأنهم لا يهتمون بمواصلة الغرام مع من اتصلوا بهن من الحوريات فى فصل الصيف • فأية حورية أو أنثى ـ بمعنى معاصر ـ يمكن أن تؤدى مهمة ارواثهم جنسيا ، فالعلاقة لا تتعدى لحظة الشبق ، ثم يذهب كل منهم الى حال سبيله •

ثم يحكى تايريزياس كيف جلس على ضفاف بحيرة ليمان وبكى ، ولا يجد من يحكى له محنته سوى نهر التيمز الذى يرجوه ملحا أن يتمهل فهو لا يرفع عقيرته ولا يطيل ، فالتيمز هو الصدر الحنون المتبقى له واذا لم يتمهل فسيموت تايريزياس صريع الوحدة والعزلة • وقد يظن البعض أن تايريزياس جلس على ضفاف بحيرة ليمان بسويسرا ، لكن هذا الاسم اشتق أصلا من اسم البحيرة القريبة من حصن

بابل حيث تم سبى اليهود وسجنهم فى أعقــاب هروبهم من أورشليم كما ورد فى الحركة الأولى من خلال سفر حزقيال النبى المدون فى التوراة • وهكذا يعود اليــوت الى نغماته الأساسية ليردد أصداءها فى الحركات الأخرى حتى تكتسب القصيدة نسيجا سيمفونيا مركبا •

هنــاك عنــد بحيرة ليمان بجــوار حصن بابل جلس تايريزياس وبكى على الخطايا البشعة التى ارتكبها اليهود ، والتى أغضبت الله فتعرضوا لانتقامه الجبــار • فلم يكن لعبيد الشهوات والملذات والنزوات أن يهربوا من دفع ثمن خطيئتهم بعــد أن تركوا لأنفســهم العنان ، ولم يمارســوا فضائل ضبط النفس واعلائها • ومن لا يحافظ على صفاء روحه لا يحق له أن يعض بنان الندم •

ولم يكن بكاء تايريزياس على السبى البابلى لليهود بقدر ما كان على المجتمع المعــاصر الذى ســار على نهج اليهود فى عبادة الشهوات والملذات والنزوات • وهــذه القمامة التى عكرت صفحة التيمز فى فصل الصيف لم تكن سوى تجسيد للتعكير الذى أصاب أرواح الذين لهثــوا عــلى ضفافه خلف نزواتهم وملذاتهم ، وهى نفس الصفحة التى شهدت حوريات سبنسر وأطيافها الصافية النقية الطاهرة البريئة • ولذلك كان من الطبيعى وتايريزياس يتابع صفحة التيمز أن يشعر فى ظهره بلفحــة برد ، وتصطك أذناه بخشخشــة عظــام تحركها أقدام الجرذان المتسللة بين فجوات الزرع ببطونها المخاطية على الضفة ، وهو يلقى بشصه فى القناة الآسنة • فالضياع هنا هو ضياع البراءة والطهــارة والنقــاء وبالتالى فقــد تلوثت كل الأشــياء • وتقول جيسى ل • ويستون فى كتابهــا « من الطقس الى الحــكاية » التى أوحى الى اليــوت

بكثير من صور القصيدة ورموزها ان بعض الفتيات الجميلات البريئات فى أسطورة « الملك الصياد » كن يترددن على المعبد المجاور لقصر الملك ، وذات مرة لمحهن بعض رجال الحاشية فلم يتورعوا عن اغتصابهن بل واغتصاب الأوانى الذهبية التى كانت معهن • ومنذ تلك اللحظة التى انتهكت فيها البراءة والطهر ، واغتصبت فيها الأوانى الذهبية المقدسة حلت اللعنة على المملكة كلها وأصابها العقم والجفاف والموات والضياع •

لكن المأساة فى أرض الضياع الحديثة تبدو أبشع اذ أن الفتيات يرحبن بالاغتصاب ويسعين اليه • فلم نعد نعرف من الغاصب ومن المغتصب • فنشوة الحب وأطيافه الساحرة الجميلة استحالت الى مجرد أجساد بيضاء عارية على الأرض الرطبة الواطئة ، وهذه الأجساد بدورها ليست سوى هياكل لحمية أحاطت بعظام يابسة لا تحمل معها أية ذكريات انسانية عظيمة ، ولا تترك للانسانية مثلا يقتدى به • ذلك أن مصيرها كله يكمن فى حجرة مهجورة ، متربة ، ضيقة ، واطئة كالقبر حيث تنعدم الحركة والصوت الا عندما تصطك أقدام الجرذان بالعظام المتناثرة من عام لآخر • ولعل اليوت استخدم هنا ما يعرف فى المونتاج أو تركيب الفيلم بالمزج ، أى مزج صوت بصورة للايحاء بالاتصال المعنوى بينهما وفى الوقت نفسه ابراز عامل مرور الوقت • وهذا هو ما اتبعه فى ربط صورة الأجساد البيضاء العارية على الأرض الرطبة الواطئة بصورة العظام المتناثرة فى الغرفة المهجورة الواطئة • أما عن اللقطة التى أدخلها اليوت بين جلوس تايريزياس لصيد السمك خلف مستودع الغاز وصورة الأجساد العارية ، وهى اللقطة التى تصور تأملاته وخواطره

الحزينة حول حطام سفينة أخيه الملك وموت أبيه الملك أيضا من قبله ، هذه اللقطة لم نستطع تفسير رموزها التى يوحى بها موت الملك الأب وسفينة الأخ الملك التى تحطمت سوى أن المأساة وقعت فى معركة حربية ، وربما كانت هذه الموقعة احدى المواقع البحرية التى دارت رحاها بين القرطاجيين والرومان • ومع ذلك فنحن نشعر انها لقطة متناغمة تماما مع الصور السابقة التابعة لها فى سياق اللوحات المتتالية •

***

٢٥ ــ يبدو هنا تأثر اليوت بالشعر الميتافيزيقى الذى أرسى تقاليده الشاعر الانجليزى جون دن (١٥٧٢ ــ ١٦٣١) ويعتبر اليوت من كبار النقاد الذين أعادوا اكتشاف شعراء هذه المدرسة فى مقالاتهم ودراساتهم النقدية مثل دراسته « اكليل من الزهور لجون دن » عام ١٩٣١ • فى هذه الأبيات يقدم اليوت نغمة معارضة لتلك التى وردت من قبل فى قصيدة للشاعر الميتافيزيقى الكبير آندرو مارفل (١٦٢١ ــ ١٦٧٨) بعنوان « الى سيدته الخجولة » التى هجر فيها لغة الشعر التقليدى الطنانة الزاخرة بالمبالغة والفقيرة فى البلاغة ، الى اللغة البسيطة السلسلة المشحونة بالمعانى والايحاءات واللمحات التى تحطم حدود الألفاظ وقيودها وتخلق عالما وجدانيا فكريا أبعد وأشمل من المعنى الحرفى للكلمات • فى هذه القصيدة يدعو الشاعر حبيبته للتوغل فى جنة الحب ونعيمه طالما أن الوقت لم يفت ، والزمان لايزال ملكهما • وهى النغمة التى ترددت قبل ذلك فى احدى

قصائد الناقد والشاعر اللاتينى هوراس المتوفى عام ٦٥ قبل الميلاد بعنوان « رحلة العمر » · يقول مارفل :

« فلنحشد كل قوانا فى داخلنا وكل
العذوبة التى ينطوى عليها فى كرة واحدة
ولنمزق ثياب المتعة فى صراع لا يهدأ
عبر بوابات الحياة الحديدية
فان كنا لا نستطيع ايقاف دورة الشمس
ففى امكاننا الدوران مثلها »

وفى هذه القصيدة اشارة الى المعجزة التى ذكرت فى التوراة فى سفر أشعيا عندما نادى على الشمس كى تقف فى مكانها حتى ينتهى بنو اسرائيل من القضاء على أعدائهم الكنعانيين قبل حلول الظلام ، وذلك فى المعركة التى دارت رحاها بينهم وانتهت فعلا بانكسار الكنعانيين ، لكن بعض احالات مارفل الى التراث الكلاسيكى والتوراتى والأسطورى كان يشوبها الغموض الشديد مثلما نجد أحيانا فى احالات اليوت واشاراته ، أى أن تأثره بالشعر الميتافيزيقى بلغ حد اتباع نفس منهجهم الاشارى · لكن ما يعنينا هنا أساسا تلك النغمة المعارضة لنغمة مارفل والتى أوردها اليوت فى ضجة الأبواق والسيارات التى ستقل سوينى الى مسز بورتر فى الربيع الذى يفترض فيه أنه فصل الدفء والهدوء والجمال والنسيم العليل وتغريد الطيور ·

لم يعد الربيع كما كان أيام مارفل حين ذهب فيردناند الى محبوبته ميراندا وفى آذانه تتردد الأغانى العذبة والأصوات الملائكية للأطفال الذين يباركون حبهما · أما

سوينى فقد ركب سيارة امتزج ضجيجها ودخانها بالسيارات المحيطة بها فى طريقه الى مستر بورتر التى سطع البدر على محياها هى وابنتها، وهما تغسلان أقدامهما فى مياه الصودا، مما يدل على أنهما شربتا خمرا بلا صودا استعدادا للحظة الوصال ، لا فرق بين الأم وابنتها • فالخمر بلا صودا تدير الرءوس بسرعة وبالتالى يمكنهما الهروب من ثقل اللحظة المفروض فيها أن تكون لحظة النشوة الحقيقية • ولذلك ادخرا ماء الصودا لغسل الأقدام امعانا فى الاستغراق فى العبث وضياع المعنى •

بين هذا المشهد الزاخر بالضجيج والزحام والاختناق والضيق ، وبين مشهد البدر الساطع وأصوات الأطفال تنشد فى أرجاء قبة السماء ، يبدو التعارض واضحا بين ما هو كائن وما يجب أن يكون • لكن نغمة الشر والقهر والبطش والاغتصاب داخل النفس البشرية تعلو وتسود فى نهاية المقطع عندما تعود أصداء اغتصاب تريوس الملك الهمجى لأخت زوجته فيلوميل ، والتى ترددت من قبل فى الحركة السابقة مما يؤكد البناء السيمفونى العضوى للقصيدة القائمة على ألحان متعارضة ومتوازية ومتداخلة فى نسيج معقد لم يشهده الشعر الانجليزى من قبل •

***

٢٦ ـ فى هذا يبدو وعى اليوت باللون والضوء كما لو كان كاتبا للسيناريو السينمائى ، يحدد فيه فى أى ساعة من ساعات اليوم التقط المشهد • ففى آخر مشهد فى الحركة الأولى يصف لندن بقوله :

« يا مدينة الوهم

تحت الضباب الداكن فجر شتاء »

وفى هذا المشهد يصفها ظهرا فيقول :

« يا مدينة الوهم

تحت الضباب الداكن ظهر يوم شتوى »

مما يجعل المشهد كله يكتسب الألوان والأضواء والظلال الموحية بدلالاته دون أن يحددها الشاعر بأسلوب تقريرى مباشر · وهكذا يواصل الربط العضوى بين حركات قصيدته فيذكر تايريزياس السيد ايوجنيدس تاجر أزمير ، وهو التاجر الأعور الذى رآه تايريزياس من قبل فى الحركة الأولى عندما أظهرت له مدام سوزوستريس ورقته · اننا نراه معه الآن بلحيته النابتة دليل أهميته البالغة المتمثلة فى ضيق وقته ، وانشغاله بالصفقات الكبيرة · جاء الى لندن ليروج للزبيب الذى اشتهرت به أزمير بعد أن أنهى كل اجراءات تخليص البضاعة من بوليسة شحن وخطاب ضمان وخلافه · وهكذا أدخل اليوت فى الشعر ألفاظا لم تستخدم من قبل ، ومع ذلك فان وجودها الفعال فى السياق جعل منها ألفاظا شعرية ، ذلك أن اليوت يؤمن بأنه لا توجد ألفاظ شعرية أو ألفاظ غير ذلك ، وانما هناك ألفاظ مستخدمة داخل نطاق الشعر وألفاظ غير مستخدمة خارجه ·

هذا التاجر الأعور الذى لا يرى الحياة سوى بعين واحدة : عين المكاسب المادية والصفقات التجارية ، يعيش بدوره حياة ضائعة بل وشاذة · فقد دعا تايريزياس بفرنسيته ذات اللكنة الديموطيقية ، أى أنه يجيد عدة لغات

أجنبية وان كان لا يجيد نطقها السليم لدرجة أن فرنسيته تبدو وكأنها امتزجت باللغة المصرية الديموطيقية القديمة، ذلك أن هدفه الأساسي ليس اجادة اللغات بقدر ما يهمه التعبير بها في حدود عقد صفقاته وترويج بضاعته ، وأيضا في دعوة تايريزياس لتناول طعام الغداء في فندق كانون ستريت ثم قضاء عطلة نهاية الأسبوع معه في المتروبول الذى يحتمل أن يكون أحد فنادق لندن كما يحتمل أن يكون أحد أحيائها المتطرفة ، لكن في كلتا الحالتين فان العلاقة بينهما تبدو علاقة شاذة غير سوية ، اذ كيف لرجلين أن يقضيا عطلة نهاية الأسبوع سويا ، خاصة وأننا سنعرف في المشهد التالى مباشرة أن تايريزياس يتراوح جسده الهرم بين الرجولة والأنوثة ويتميز صدره بثديين أنثويين مجعدين ، مما يدل على أن الحدود بين الجنسين في أرض الضياع قد ضاعت أيضا ولم يعد هناك معيار واحد أو قيمة يمكن التعامل أو حتى التفكير على أساسها .

***

٢٧ ــ في هذا المشهد ينتقل اليوت من ظهر اليوم الشتوى الى ساعة الغسق ، من التاجر الأعور الى هذه الفتاة التى تعمل على الآلة الكاتبة وتعيش حياة منعزلة كئيبة خاوية ضائعة بلا عاطفة حقيقية ، وكأنها توحدت مع الآلة التى تعمل عليها في رتابة قاتلة حتى أصبحت جزءا منها ، أو كأنها سيارة أجرة متوقفة في حين لا يزال محركها يخفق في انتظار زبون ، بعد أن رفعت عينيها وظهرها من على مكتبها لتتمهل وتتوقف للراحة ساعة الغسق . كذلك كانت

الفتاة أو الآلة البشرية فى انتظار زبون هى الأخرى عند عودتها ، وان تظاهر هذا الزبون بأنه عاشق لا يشق له غبار •

فى الزمن القديم كانت ساعة الغسق هى ساعة عودة الملاح من البحر الى البيت والحنين يقتله الى حبيبته أو زوجته وأطفاله • كانت الساعة الدافئة الفوارة بأروع المشاعر الانسانية ، ساعة التئام الشمل ، ولقاء الأحباء ، وانحسار القلق بعد طول الانتظار والشوق القاتل والتوجس ، ساعة ترك البحر بمخاطره وأمواجه الصاخبة وعواصفه العاتية الى الأرض الأم حيث الأمن والأسرة والفراش والأحضان والاحلام السعيدة والوجبات الساخنة •

فلنر ماذا يحدث ساعة الغسق فى هذه الأيام • تترك الفتاة آلتها الكاتبة وساعة المساء تسعى بها الى البيت لتزيل بقايا افطارها ، وتشعل موقدها لتسخن طعامها الذى أخرجته من علبه المحفوظة أو المحنط فيها بمعنى أصح ، مثل وجودها الذى أصبح محنطا سواء بين دقات الآلة الكاتبة أو فى شقتها ساعة الغسق ، وكومت على الكنبة التى تستخدمها فراشا فى ليلها الوحيد البارد، جواربها وشباشبها ومشداتها وقمصانها الداخلية الشفافة • وبمجرد أن انتهت الفتاة من طعامها جلست بين الضجر والانهاك فى انتظار عشيقها ، والغريب أن تايريزياس يقول انه انتظر أيضا مثل هذه اللحظة وكأنه يؤكد ما جرى له من قبل عندما دعاه التاجر الأعور لقضاء عطلة نهاية الأسبوع معه فى المتروبول •

جاء الشاب بوجهه العقيقى ذى الحملقة الجريئة وربما الصفيقة والوقحة ، ومخايل الثقة والاعتزاز بالنفس بل والعنجهية تنضح من محياه وحركاته برغم أنه مجرد كاتب

صغير عند سمسار منازل ولا يملك من الحياة شروى نقير • ففي أرض الضياع لا يعرف المرء قدر نفسه • فثقة هـذا الصعلوك في نفسه لا تقل عن ثقة مليونير في قدراته المالية والشرائية ، ولذلك كان ينظر الى ما يفعله من وجهة نظره الضيقة الشخصية البحتة ، ولابد أن يستحسنه في النهاية حتي لو استهجنه الآخرون • كان يظن أن وقت العشق والوصال قد حان لمجرد أن الفتاة انتهت من وجبتها واستلقت صريعة الضجر والانهاك • لم يعبأ اطلاقا بما يدور في داخلها من احباطات بل شرع في مداعباته ظنا منه أنها لن تجد نشوة مثل تلك التي ستنول منها بين أحضانه • وسرعان ما وجد أن ظنونه كلها في محلها ، لاعتقاده أن مجرد غياب الصد يعني الرغبة برغم أن الفتاة لم تبد منها أية بادرة للرغبة • كان الضجر من كل شيء يكاد يقتلها ، ومع ذلك سعد باستسلامها له اذ يبدو أن اشباع رغبته هو كل ما يريده منها • وبالفعل يقوم بغزوها كقائد فاتح منتصر يرغب في استكشاف الأرض التي احتلها ووضع يده عليها ، ومنعه شعور الفاتح الغازي من البحث عن دلالات الاستجابة له والترحيب به •

***

٢٨ ـ هنا نسمع صوت تايريزياس الذي لا نعرف على وجه التحديد اذا كان رجلا أو امرأة وهو يقول انه قاسى من نفس التجربة التي مرت بها الفتاة ، مما يوحي بأن هذا الشاب شاذ أيضا • لكن سرعان ما يترك اليوت هذه اللمحة لنرى تايريزياس جالسا أسفل أسوار طيبة الاغريقية ،

ومتجولا بين الموتى فى أسفل الأعماق • وهذا هو الدور الذى قام به طوال القصيدة ، اذ أن أسفل الأعماق رمز لأرض الضياع ، والموتى هم سكانها وان تظاهروا بالحياة مثل تلك الفتاة وذلك الشاب • كذلك من الطبيعى أن يجلس تايريزياس أسفل أسوار طيبة وهو الاغريقى الأصل كى يربطه اليوت بلمسة واقعية تضاف الى الرموز والصور والمعادلات الموضوعية التى تزخر بها القصيدة ، مما يدل على أن أى مذهب أدبى أو فنى يمكن أن يستخدمه الفنان بلا حرج طالما أنه فى النهاية يخدم هدفه من العمل الفنى •

***

٢٩ ــ ظن الشاب أنه خرج منتصرا من معركته الغرامية، وبوحى من الانتفاخ بذاته المتضخمة بلا سبب تفضل عليها بقبلة شامخة أخيرة حتى يثلج صدرها بلمسة أخيرة من سحره ! وبعد تفريغ شحنة الشهوة من عروقه التى خمدت ، كان لابد أن يتركها ، فلم يعد هناك ما يعمل أو يقال ، اذ أن علاقته بها مرتهنة بلحظات الشبق العابر ، وبمجرد انتهاء هذه اللحظات تلمس طريقه الى الخارج حيث وجد السلم معتما • ولا شك أن الظلام هنا يضفى على الصورة الكثير من الايحاءات والدلالات دون أن يصرح بها الشاعر • فقد تحول الجنس الى مجرد تفريغ لافرازات الجسد التى يمكن أن تبهظ كاهله ، مثلها فى ذلك مثل أية افرازات أخرى ، وذلك فى لحظات تهبط عن مستوى العلاقات الحيوانية ، اذ أن الجنس عند الحيوان يهدف الى التناسل والحفاظ على النوع وليس لمجرد الاستمتاع بالتخلص من عبء الافرازات المكبوتة • أما

الجنس فى أرض الضياع ففقد قدرته كطاقة خلاقة منحهـا الله للانسان كى تستمر بها الحياة وتتجدد ، ومن ثم فقدت الحياة قدرتها على التجدد ٠

***

٣٠ ـ قرأنا فى الأعمال الأدبية التى أنتجتها العصـور الذهبية للحب عن لوعة الفراق بين العشاق ، وحرقة الوداع بين الفتاة ورجلها ، وهما يشعران بأنهما كيان واحد يوشك أن ينشطر الى نصفين ، فلا يستطيع أحدهما أن يتصور حياته بعيدا عن الآخر لأن حياتهما لا تكتمل الا باتحادهما معـا ٠ أما فى أرض الضياع فنرى الفتاة تستدير وتنظر الى نفسها فى المرآة لتصلح ما أفسدته يدى عشيقها الذى رحل دون أن تشعر بأن شيئا قد نقص أو ضاع منهـا ٠ بل انها لا تكتم سعادتها برحيله وبانتهاء الأمر كله كما لو كان كابوسا انزاح من على كتفيهـا ٠ أصبحت السـعادة فى الفراق وليس فى اللقاء ، وهى تعتبر الموضوع كله حمـاقة سـخيفة لا أكثر ولا أقل ٠ ولكى تهرب من وطأة احسـاسها بالحمـاقة التى ارتكبتها أو تركته يرتكبها معهـا ، فانهـا تذرع غرفتهـا بمفردها جيئة وذهابا كسجين فقد الأمل فى الحرية ، وتشغل نفسها بتصفيف شعرها دون أى حماس ، حتى لجمالها الذى يعد تاج المرأة ، ثم تدير اسطوانة فى الجراموفون حتى تملأ رأسها المملوء بالضجر واليأس والانهاك بموسيقى يمكن أن تخلق لها عالما وهميا يمكن أن تهـرب اليه من وطأة كابوس حياتها ولو لفترة وجيزة ٠ لم تعد الفتاة تستريح للتعامل الا مع الآلة ، فى عملها الآلة الكاتبة وفى شقتها الجراموفون ،

أما مع البشر فلم تعد هناك جسور ممتدة ، ناهيك عن العلاقات الحميمة •

ومن الواضح أن اليوت استوحى الأبيات الأخيرة من رواية أوليفر جولد سميث « قسيس ويكفيلد » التى كتبها عام ١٧٦٦ ، وضمنها أجمل أشعاره الغنائية مثل القصيدة التى اقتبس منها اليوت هذه الأبيات مع تحديث بعض المفردات ، وفى الوقت نفسه تلاشت روح الدعابة التى نلمسها عند جولد سميث لتحل محلها روح السخرية المريرة التى تغلف معظم أبيات « أرض الضياع » • ومع ذلك كان المفهوم الدينى عند جولد سميث يؤكد أن « أجرة الخطيئة موت » ، أما اليوت فيوحى لنا بأن مفهوم الموت قد اختلف أيضا فى أرض الضياع ، اذ أن فتاته لم تعاقب بالموت نتيجة للخطيئة التى ارتكبتها مع الشاب بل يصف لنا حركاتها وايماءاتها لحظة بلحظة بمجرد رحيل عشيقها ، كما لو كانت كيانا آليا فقد حياته الذاتية تماما ، مثلها فى ذلك مثل الجراموفون الذى يصدح بالموسيقى دون أن يسمعها أو يتذوقها • ولو عاش اليوت الى الثمانينيات من هذا القرن لسمع بقصة الفتاة التى انتحرت بعد أن تركت خطابا موجها لجهاز التليفزيون الذى قضت معه معظم حياتها فى شقتها بمفردها ، تحكى فيه للتليفزيون عن عوامل الوحدة والعزلة والقلق والضجر واليأس التى دفعتها الى التخلص من حياتها ، وهى تتأسف لجهاز التليفزيون لأنه لن يجد بعدها من يقوم بتسليته وربما انتحر يأسا وكمدا عليها أو هربا من وحدته وضياعه هو الآخر • فلا شك أن صور الضياع التى رصدها اليوت عام ١٩٢٢ عندما كتب « أرض الضياع » قد تكاثفت وتضاعفت لأن خطوات البشرية فى طريق الضياع المرعب قد

اتسعت وضاعفت من سرعتها أضعافا مضاعفة · ومع ذلك فقد نجح اليوت فى وضع يده على آس الفساد ومنبع العفن فى هذه الحضارة المادية ، وجسدهما فى قصيدته التى لا يمكن أن تبلى مع الزمن ·

***

٣١ ـ لعل وعى اليوت بأصول السيناريو السينمائى يبدو واضحا فى هذا المشهد · ذلك أن كتاب السيناريو ينصحون دائما بتتابع المشاهد بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة للهواء الطلق حتى لا يشعر المتفرج بالاختناق اذا ما حصرته المشاهد المتتابعة أطول من اللازم فى أماكن مغلقة مثل المشهد السابق فى مكتب الفتاة ثم فى شقتها ·

ولذلك سرعان ما ينتقل بنا اليوت الى الموسيقى التى تزحف فوق صفحة المياه حول تايريزياس فى جلسته فى الهواء الطلق حيث يمتزج خرير المياه بأنين الماندولين العذب الصادر من حانة عامة فى شارع التيمز السفلى حيث يستجم صيادو السمك وقت الظهيرة ·

ويشكل نهر التيمز رمزا رئيسيا فى القصيدة ، وغالبا ما يقصد به الحياة بكل أمواجها المتلاطمة وصراعاتها التى لا تهدأ ، فى حين تمثل الأسماك البشر الرازحين تحت وطأة هذه الأمواج لا يعرفون لأنفسهم مستقرا · ويوحى اليوت من طرف خفى الى أن الحياة الروحية لا تزال المرفأ الوحيد الذى يمكن أن تستريح عنده النفوس المتعبة والمنهكة والضالة ، ومن هنا كانت صورة كنيسة الشهيد ماجنوس التى تنطوى

على روعة لا توصف من صور أيونية بيضاء وذهبية • ومن المعروف أن القديس ماجنوس كان من أوائل الرهبان الذين بشروا بالانجيل فى الجزر البريطانية حتى استشهاده عام ٧٥٠ ، أى انه كان من صائدى البشر لحظيرة الايمان • ومن هنا كان الربط الرمزى بين انعقاد الصلاة فى الكنيسة واجتماع صيادى السمك فى الحانة ، وهو مفهوم شائع فى المسيحية • ففى الاصحاح الرابع من انجيل متى يبرز هذا المفهوم لأول مرة :

« واذ كان يسوع ماشيا عند بحر الجليل أبصر أخوين سمعان الذى يقال له بطرس واندراوس أخاه يلقيان شبكة فى البحر فانهما كانا صيادين • فقال لهما هلم ورائى فأجعلكما صيادى الناس » •

كذلك ورد فى بعض المخطوطات الأثرية التى أرخت لبوذا وعظاته وتعاليمه انه كان يطلق عليه أحيانا لقب « صائد السمك » لأنه كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط سمسرة » أو « محيط الخطيئة » كى يخرجها الى نور المعرفة الحقيقية • كذلك هناك مخطوط آخر بالمتحف البريطانى بلندن يدور حول معتقدات أهل بابل ، ويؤكد نصه الأثرى على أن اله البابليين آوانيس كان صيادا للسمك •

***

٣٢ ــ هذه الصور الأيونية نسبة الى أيونيا ، تلك المنطقة القديمة فى آسيا التى احتلها الاغريق الذين جاءوا من الفرع الأيونى فى الجنس الهيلينى • وكذلك أطلق اسم

أيونيا على المستعمرات الاغريقية فى آسيا الصغرى . وقد اشتهر المعمار الأيونى بالرقة والرشـاقة ، وتميزت أعمدته بالنعومة والانسـيابية ، والزخارف الحلزونيـة المنقوشـة أعلاها ، والتى توحى بالانطلاق الروحى وذلك على النقيض من فنـون المعمـار الاغريقى الأخـرى مثـل الفن الدورى والكورونثى التى اشتهرت بضخامة الكتلة التى توحى بثقل المادة .

***

٣٣ ـ وطالما أن اليوت افتتح هذه التنويعة بنهر التيمز كنغمة أساسية ، فمن الطبيعى أن يستغل كل امكانات النغمة وطاقاتها الى أن يستهلكهـا وتنتهى نهايتهـا الطبيعيـة . فحوريات التيمز اللاتى رحلن فى مطلع هذه الحركة يعـدن ليرددن معا هذه الأغنية ، ولا نعرف اذا كن حوريات سبنسر فى عصر الحب الذهبى أو حوريات اليوت فى عصر الضياع ، اذ أن تايريزياس يمزج بين تلوث البيئة ممثلا فى الـزيت والقار اللذين ينضح بهما النهر ، وبين السفن الشراعية التى تشق المياه بألواحها المنسابة هابطة الى مرسى جرينتش عبر جزيرة الكلاب ، ثم يختمها بالايقاعات الموسيقية التى تتردد بين مقاطع الأغنية الزاخرة بالصور والرموز والايقـاعات التى تجسد حيرة الحوريات اللاتى سـعدن بالحب والصفاء والطهر والنقاء فى الماضى ، لكن الحاضر أفقدهن كل شىء ، الحاضر الذى لا يعنى سوى العرق والزيت والقـار وترك النفس لهبات الريح تفعل بها ما تشاء ، والى حيث ألقت . وتحاول السفائن أن تغسل ألواحها المنسابة فى المياه عـلى

سبيل التطهر ، لكن بلا جدوى فقد تلوثت المياه بالعرق والزيت والقار ، ذلك أن تلوث البيئة كان ايذانا بتلوث النفس الانسانية فى عصر الضياع • ولهذا لم تتوقف السفن عند جزيرة الكلاب ، هذه الحيوانات التى لا تعرف فى حياتها سوى الاخلاص والوفاء والتضحية حتى النفس الأخير ، وذلك كترديد للنغمة التى وردت من قبل فى نهاية الحركة الأولى عندما طلب ستيتسون من تايريزياس أن يبعد الكلب عن مكان دفن الجثمان ، فهو صديق البشر وسيظل ينبش بأظافره حتى يخرجه •

***

٣٤ ـ يواصل نهر التيمز جريانه لكنه يتوغل هذه المرة فى عصر الملكة اليزابيث الأولى فنراها تغادر قصرها الواقع على الضفة اليمنى لنهر التيمز لركوب السفينة الملكية مع ايرل أوف ليستر (١٥٣٢ ـ ١٥٨٨)الذى كانت لها معه قصة غرام مشتعلة سجلتها صفحات التاريخ ، واختاره اليوت بالذات كى يجسد بالصور والرموز التناقض بين المظهر البراق المبهر المتالق والجوهر المظلم الزاخر بالمؤامرات والدسائس والجرائم ، حتى يؤكد لناأن أرض الضياع ليست مرتهنة بالعصر الحديث فحسب ، بل هى امتداد فى الزمن أيضا لوجودها جغرافيا داخل النفس البشرية منذ أن وجدت على الأرض ، وعلى الانسان أن يجاهد بروحه ووجدانه وارادته حتى يجبرها على الانحسار بقدر امكانه • ومن هنا كان التشابك والتداخل والتركيب والتعقيد الذى نهضت عليه القصيدة كلها ، ذلك أن أرض الضياع تمتد فى الزمان

كما تمتد فى المكان وعلى مستويات وأبعاد وأعماق وآفاق يصعب حصرها بسهولة ٠

يتجلى المظهر البراق المبهر المتالق فى السفينة التى بزغت مؤخرتها كمحارة متالقة بطلاء أحمر وذهبى ، فى حين تداعب الأمواج المتراقصة فى رشاقة الضفتين ، والريح الجنوبية الغربية صفحة المياه التى تردد جلجلة لأجراس داخل أبراج بيضاء تمثل الايمان والصفاء والانطلاق الروحى من خلال الأغنية التى ترددها حوريات التيمز ٠ أما عن الجوهر المظلم الزاخر بالمؤامرات والدسائس والجرائم فيتجسد فى الخلفية التاريخية لكل من اليزابيث وليستر ٠ فالاسم الأصلى لليستر هو روبرت دادلى الذى سبق أن حكم عليه بالاعدام نتيجة لاشتراكه فى مؤامرات البلاط ، لكن اليزابيث اصدرت أمرا بالعفو الشامل عنه ، بل وعينته رئيسا لفرسان الملكة . ومشرفا على المجلس الملكى الخاص والذى يتالف من بعض الوزراء ومن تختاره الملكة ، وهو مجلس له مخصصات ملكية تستقطع من خزانة الدولة ، وأيضا عينته الرئيس الأعلى لجامعة كمبردج ثم منحته لقب البارون، وبعد ذلك لقب ايرل أوف ليستر عام ١٥٦٤ ٠ وفى عام ١٥٥٠ تزوج من ايمي ابنة سيرجون روبسارت ، والتى وجدت ميتة عام ١٥٦٠ فى بيت أحد أصدقاء زوجها ، وأعلن على الناس أنها ماتت منتحرة ، لكن الاعتقاد السائد كان يؤكد أن دادلى نفسه ــ ان لم تكن اليزابيث مشتركة معه أيضا ــ قد قتلها ، خاصة وأن الملفات المحفوظة فى دار سيما نكاس تؤكد أنه كانت هناك مؤامرة لقتلها بالسم ٠

وعلى الرغم من شعور الكراهية الذى ساد بين الناس ضد ليستر ، فان الملكة اليزابيث واصلت تاييدها له ، بل

واعجابها وغرامها به ، بل كانت تعلم أيضـا بأمر زواجه السرى عام ١٥٧٣ من ليدى شيفيلد • وفى عام ١٥٦٣ رشحته زوجا لمارى ملكة الاسكتلنديين التى ذبحتها الملكة اليزابيث بعد ذلك بنفسها فى برج لندن • وفى عام ١٥٧٥ شـهدت قلعة كنيلورث التى يملكها قصة غرام ملتهب بينهما ، كان على كل لسان • وفى عام ١٥٧٨ مارس تعدد الزوجات عندما تزوج من أرملة وولتر ايرل أوف اسكس ، وهو الزواج الذى جرح مشـاعر اليزابيث لكنهـا سرعان ما عادت الى أحضان عشيقها • فقد كان عبقريا فى شئون الغرام والتلاعب بقلوب النساء مهما علا شأنهن ، أما فى الأمور العسكرية التى يتوقف عليها مصير المملكة فكان فاشلا خائبا ، ففى عام ١٥٨٥ أمر بارسال الحملة العسكرية الى البلاد الواطئة التى فشلت وقتل فيها الشاعر الانجليزى الكبير سير فيليب سيدنى الذى كان ابن أخيه • وفى عام ١٥٨٧ ظهرت خيبته العسكرية فى نفس الموقع فاضطرت اليزابيث الى استدعائه • وفى عام ١٥٨٨ عين قائدا للقوات التى تجمعت عند ميناء تلبرى لصد هجوم الأسطول الاسبانى الشهير باسم الأرمادا ، لكنه مات فجأة فى ٤ سبتمبر من نفس العام بالسم ، وقيـل أن زوجتـه كانت المقصودة بهذا السم •

من هذه الخلفية التاريخية لابد أن نتوقع نوعية المشاهد التى ستتتابع بعد ذلك فى القصيدة ، ونوعية القصص التى ستحكيها حوريات التيمز الثلاث فى العصر الحديث خاصـة بعد أن فقدن كل شيء سواء على صفحته فى قارب أو عـلى ضفافه بعد أن ذهب عصر الشاعر سبنسر منذ ما يقرب من أربعة قرون • وبذلك تتردد النغمة التى علت فى افتتاحية

هذه الحركة مرة أخرى ، وتضع اللمسات النهائية لها • أى أنها انتهت بنفس النغمة التى بدأت بها حتى يوحى اليوت بالحلقة المفرغة المرعبة التى تدور داخلها أرض الضياع •

تبدأ الحورية الأولى قصتها بوصف الجو الكئيب الذى عاشت فيه سواء في هايبرى أو ريتشموند أوكيو • فالتراب يغطى كل الأشياء : الترام والأشجار • ولدت وعاشت سنى براءتها فى هايبرى ، والتى فقدتها فى ريتشموند وكيو عندما مرت بتجربة الاغتصاب ، شأنها فى ذلك شأن كل حوريات التيمز فى العصر الحديث • ثم تحكى لنا فى صورة مقززة حيوانية كيف رفعت ركبتيها وهى منبطحة أرضا داخل قارب ضيق • هذا هو كل ما تبقى من الحب الذى كان عبر العصور القوة الخلاقة المجددة للحياة ، وهو النغمة التى ترددت أصداؤها من قبل بين السكرتيرة وكاتب السمسار ، والتى أكدت أن الحب فى أرض الضياع لم يعد له وجود خارج حدود لحظة الاتصال الجنسى •

أما الحورية الثانية فقد انفصل جسدها أو قدماها بمعنى أصح عن قلبها ، فلم تعد تسمح لنفسها أن تشعر أو تنفعل بأى شيء ، فقدماها فى مورجيت يفعل بهما أى عابر سبيل ما يشاء ، فى حين ألقت قلبها تحتهما • فبعد أن وقع ما وقع بينها وبينه بكى وحاول الهروب من احساسه بالذنب بأن وعدها ببداية جديدة • ولم تهتم اذا كان صادقا أو كاذبا فى وعده ، فلم يعد هناك ما تأمل فيه أو تخشاه أو حتى تستنكره • فقد ضاعت كل القيم التى يمكن أن تدفعها الى اتخاذ مثل هذه المواقف المحددة •

أما الحورية الثالثة فتم اغتصابها على رمال مارجيت حيث كان الاتصال بينهما ، اتصالا بين عدم وعدم ، بين لا شيء ولا شيء ، وهو يغوص فى جسدها الأبيض البض بيديه القذرتين وأظافره المكسورة كشفرات الحلاقة • أما أهلها البسطاء فلم تعد فى اعتبارهم على الاطلاق ، فما يجرى لها ليس من شأنهم • فهم مثلها تماما لا يتوقعون شيئا بعد أن غمر العدم كل سواحل حياتهم واصبحوا جزرا منعزلة وسط أمواج الضياع •

وتنتهى حكايات الحوريات الثلاث بأصداء النغمات التى ترددت فى نهاية مشهد اليزابيث وليستر « وليلالا ليا ولالا ليالا لا » ، فنسمع فى نهاية حكايات الحوريات « لا لا » هذه النغمة الحزينة المستسلمة تماما لأحوال أرض الضياع ، وبذلك تلعب الوحدة الموسيقية دورا عضويا فى ربط المشاهد برغم المسافات الزمنية الشاسعة بينها ، وهى وحدة نبعت من نهر التيمز بصفة لحنا أساسيا مسيطرا •

وبطبيعة الأمر فان اليوت لا يقصد حوريات التيمز على وجه التحديد ، وانما يقصد كل حوريات الأنهار التى تجرى فى مدن الحضارة الغربية : الراين والسين والبو والمسيسيبى وغيرها • ذلك أن النسيج واحد ، لكن الضرورة الشعرية تحتم التركيز على صورة مادية محددة تمنح الحركة وحدة موضوعية وتجنبها التشتت والتميع •

***

٣٥ ــ يعود اليوت لترديد أصداء النغمة التى ختم بها الحركة الأولى كى يختم بها هذه الحركة ، والتى تمثلت فى

معـــركة مايلاى البحـــرية التى دارت رحاها بين الـــرومان والقرطاجيين عام ٢٦٠ قبل الميلاد ، ولكن بتنويعات جديدة حتى يتجنب الوقوع فى التكرار الذى لا يحتمله الفن بطبيعته، فاذا كانت الحضارات فى جوهرها عبارة عن صراعات مادية بين القوى العظمى فى كل عصر ، وبدلا من أن تستفيد من انجازات بعضها البعض فانها تلتهم نفسها بنفســها كالنار تماما ، فان نار الشهوات تفعل بالانسان نفس الشىء ، اذ أنها لابد أن تلتهمه فى النهاية ٠

وقد استمد اليوت هذه التنويعة من العقـــائد الدينيـــة والفلسفات الأخلاقية القـــديمة كما تمثلت فى تعاليم بوذا التى اتخذ منها عنوانا للحركة الثالثة ، وكما نبعت أيضـــا من مبادىء القديس أوغســطين ، وهما يمثـــلان مبـــادىء وتعاليم فلسفية وروحية ذات جذور ضاربة فى كل من آسيا وأوروبا ٠ فقد ذكر القديس أوغسطين فى اعترافاته أنه فى أول زيارة له لقرطاج التف حوله بعض الشـــباب الذين حاولوا حرقه بنار الشـــهوات خاصـــة وأنه كان فى ريعان شبابه ، لكنه قاوم السقوط فى هاوية الغواية والاغراء ، ونجح فى الهروب منهم ، ثم تضرع الى الله أن ينتشله من هوة هذه الدنيا التى لاتعرف سوى الغواية والشر والمعصية ٠ أما الاشارة المتكررة الى الاحتراق فى خاتمة الحـــركة عـــلى لسان أوغسطين ، فهى تردد أصداء العظة النارية التى ألقاها بوذا على مسامع حشد كبير من أتباعه من النساك والتلاميذ ، ودارت حول النـــار المتـــأججة دوما داخـــل النفس البشرية وتدفعها باصرار الى موارد التهلكة ٠ فعلى الانسان أن يتجنب هذه النيران التى تسعى الى التهامه فى النهاية اذا ما استسلم لها : نيران الشهوة ، والغضب ، والجهل ، والألم ، والبؤس،

والشقاء ، والحـزن ، واليـأس • ولذلك تنتهى الحـركة بصرخات أوغسطين أو تايريزياس بصفته راوى القصيدة كى ينتشله الله من هذه النيران المتأججة ، والتى تكاد نشـعر بلسعات ألسنتها التى نجح اليوت فى تجسيدها شعريا سواء على مستوى الصورة أو الصوت •

***

٣٦ ــ فى الحـركة الأولى من القصـيدة نثرت مـدام سوزوستريس أوراقهـا أمام تايريزياس كى تقرأ له الطالع وتتنبأ بمستقبله بصفته ممثلا للجنس البشرى كله ، برجاله ونسائه وكل عـوراته • وكانت الصـور التى تتابعت فى أوراقهـا بمثابة الخطوط اللحنيـة الأسـاسية التى ربطت حركات القصيدة كلها فى وحدة عضوية موضوعية • فبدأت بورقة البحار الفينيقى الغـريق الذى يمثل النغمة الأساس فى الحركة الرابعة ، ثم ست الحسن والجمال ، أو سـيدة الصخور والمواقف كما تجلت فى بطلات التاريخ والأساطير ، ثم فى السكرتيرة وحوريات التيمز ، والتاجر الأعور الذى جاء الى لندن لترويج بضاعته •

فى ثنايا القصيدة بعد ذلك عاد اليوت الى هذه التنويعات ولكن فى ترتيب عكسى ، فالبحار الفينيقى الذى جاء أولا فى أوراق العرافة جاء أخيرا فى الحركة الرابعـة ، والتـاجر الأعور الذى أبرزت ورقته فى النهاية جاء فى بداية الحركة الثالثة ثم تلته السكرتيرة وحوريات التيمز • وهكذا نجـد الخطوط اللحنية الأساسية فى صعود وهبـوط ، فى ذهاب

واياب دائمين ، مما منح القصيدة حيــوية متجــددة برغم الموات والضياع اللذين تجسدهما •

فى هذه الحركة نعرف اسم الملاح الفينيقى الغريق الذى مات منذ أسبوعين : فليباس • وكانت مدام سوزوستريس قد حذرت تايريزياس من الموت غرقا • ففى أرض الضياع يتحول الماء من رمز للطهر والنقــاء والخــلاص الى هاوية للموت • ذلك أن البحر هنــا يرمز للحيــاة بكل أمواجهــا المتلاطمة الصاخبة ، وفليباس هنا يرمز للانسان الذى لابد أن يسقط ميتا بين لججها مهما طال به العمر ، ومهما حقق من مكاسب مادية ، ومهما اعتلى فى مدارج السطوة والشهرة والسلطان • فلم يعد فليباس يســمع صراخ النورس الذى يرمز الى الحياة والحيوية ، ولم يعــد مهتما بحسابات الربح والخسارة التى شكلت محور حياته بعد أن سحبه تيار حتمى الى أغوار أليم •

هنــا يلمح اليــوت الى عجلة الحظ التى ذكرتهــا مدام سوزوستريس فى أوراقها ، العجلة التى تدور فيصعد معهــا البشر ويهبطون طبقا لتقلبات الحياة التى لا تتوقف لحظــة واحدة • هكذا كان فليباس ، ظل فى صعوده وهبوطه حتى اجتاز مراحل العمر التى لابد أن يدخل بعدها فى الدوامة التى تبتلع كل الأحياء • عندئذ يوجه تايريزياس كلامه الى الوثنيين واليهود على وجه التحديد ، لأن الوثنيين يمثلــون البشر الذين يعيشون حياة الدنيا المادية دون النظر الى ما وراء هذه الحياة ، واليهود يشتهرون بأن المال كان المحــور الذى دارت حوله حياتهم على مر العصــور ، ظنا منهم أنه المقود أو

العجلة التى تدير دفة الأمور وتدفعها تجاه الريح لتحملها الى آفاق وأطماع جديدة ، هؤلاء جميعا يقول لهم تايريزياس ان فليباس كان مثلهم تماما فى النجاح المادى والمظهر البراق، لكن أين هو الآن؟! ولا يعنى هذا أن نبوءة مدام سوزوستريس قد تحققت ، ذلك أن كل معرفتها قائمة على الدجل ، وأن ما وقع لفليباس كان لابد أن يقع بحكم حتميته التى لا مفر منها ، ولم يكن فى حاجة كى تتنبأ به هذه العرافة التى لابد أن ينطبق عليها مبدأ : كذب المنجمون ولو صدقوا • ولكن هل هناك مفر من كل هذا الضياع ؟! اذا كان الانسان محكوما عليه بالموت منذ ميلاده ، فلماذا كانت الحياة بكل أنوائها وأعاصيرها ودواماتها التى لابد أن تبتلعه فى النهاية ؟! هل هناك اجابة على هذه التساؤلات وغيرها مما حير الانسان منذ الأزل ؟!

نعم هناك اجابة لمن يستطيع أن يجاهد نفسه ، ويتحمل آلام المسيرة الدنيوية ، ويتجنب كل ما يحاول أن يلوث روحه ويطمس جوهره من عوامل الاغراء والغواية • هذا هو ما قاله الرعد الذى يشكل اللحن الأساسى فى الحركة الخامسة والأخيرة •

***

٣٧ ــ فى هذه الحركة تأتى الورقة الأخيرة التى قرأتها مدام سوزوستريس لتايريزياس • انها الورقة ذات الصفحة البيضاء التى ظهر عليها الرجل الذى يحمل شيئا على ظهره لم تستطع رؤيته ، بل انها لم تستطع رؤية الرجل المعلق أو المصلوب ، برغم أنها رأت حشودا من الناس تدور حوله فى

حلقة • فالورقة برغم بياضها تصور المسيح المصلوب على خشبة الصليب من أجل خلاص البشر بعد أن سار حاملا صليبه حتى مكان الصلب • كان المشهد قد توقف عند هذا الحد فى الحركة الأولى ، أما فى هذه الحركة فيكمله اليوت وكأنه يقوم بعملية مونتاج سينمائى • فهو يرصد المشهد ساعة الصلب التى جسد رهبتها ورعبها بعناصر الطبيعة المضطربة الغاضبة لما يجرى • فقد توهج البرق فى الأفق فكشف العرق المنهمر على الوجوه الملتفة حول الصليب فى تلك اللحظات المظلمة ، ودون أن يصف اليوت الرعد فلابد أن يتبع البرق ، وفى هزيمه قال كل ما يمكن أن يقال فى لحظات خاطفة أعقبت محاكمة المسيح أمام الحاكم الرومانى لفلسطين بيلاطس البنطى الذىواجه ضغطا عنيفا من رؤساء الكهنة والشيوخ كى يصلب المسيح ، ويتخلصوا بالتالى من الثورة التى أشعلها وهدد بها سلطانهم الراسخ منذ أيام موسى • وعندما وجد بيلاطس أن مقاومته لضغطهم ستؤدى الى شغب قد يؤثر على تحكم الامبراطورية الرومانية فى تلك المنطقة من العالم ، غسل يديه أمام الجميع وأعلن براءته من دم هذا البار ، وتم صلبه بالفعل • فى أثناء المحاكمة ساد الصمت بصقيعه الحدائق ، خاصة بستان جثيمانى حيث صلى المسيح هناك ليلة صلبه ، وفى أثناء الصلب تربع الأسى على البقاع الحجرية وتعالى الصراخ والعويل برجع الصدى فى السجن حيث المظلومين ، والقصر حيث الحكام ، وسرت قعقعة الرعد فى الربيع فوق الجبال النائية بعد أن مات من كان حيا ، أما من ظنوا أنفسهم أحياء فاكتشفوا أنهم فى طريق الموت بل ويتعجلونه لأن صبرهم يكاد ينفذ •

٣٨ ـ هنا تظهر سيرة الانسان فى أرض الضياع على حقيقتها وان كان يتصور أنها رحلة البحث وراء المتع والملذات امعانا فى خداع نفسه • فالماء الذى يتحول هنا الى رمز للحياة ونموها واستمرارها لا أثر له على الاطلاق • فطريق الضياع غارق فى الرمال • ويستغل اليوت فى النص الانجليزى للقصيدة الايقاعات الموحية لكلمات مثل الصخر والماء والرمال والجبال بحيث يضيف الصوت شحنات فكرية وشعورية مضافة الى المعنى الأصلى لها ، لدرجة أنه فى نهاية المقطع أو التنويعة يترك الصوت وحده ليعبر عن المعنى عندما نسمع صوت الماء : دريب دروب دروب دروب دروب ، على الرغم من عدم وجود ماء مما يضاعف احساس القارىء نفسه بالعطش عندما يسمع صوت الماء ولا يجده •

فى هذه التنويعة يصل اليوت الى ذروة النسيج المعقد للألحان والنغمات السارية فى القصيدة منذ بدايتها ، أو ما يسمى بلغة الموسيقى الكريشندو • فقد بلغ العجز بالانسان درجة توقف فيها عن التفكير ، بل توقف فيها عن التوقف نفسه ، لاستحالة التوقف والتفكير وسط الصخور بعد أن جف العرق وغاصت الأقدام فى الرمال• حتى البصاق لم تعد تملكه فوهة الجبل الميت بأسنانها النخرة وأصبح موقف الانسان مستحيلا فى أرض الضياع فلا يستطيع أن يقف أو يجلس أو يرقد • والرعد الذى طرد السكون من الجبال لم يأت بالمطر والحياة لأنه رعد جاف عقيم ، فى حين تحول البشر الى وجوه تمزج الغضب بالسخرية بالمرارة • كذلك يقوم اليوت بتقطيع الأوزان الشعرية بحيث يبتر الايقاعات الأولى أو الأخيرة من الأبيات كى يوحى بالأنفاس المتقطعة ، والألسنة الجافة ، والجدران المشققة ، والأعشاب

اليابسة ، وحشرة السايكادا التي لا تطير الا فوق الصخور والرمال حيث تكاد الحياة تتلاشى تماما • وفوهات الجبال التي يلجأ اليها التائهون في الصحراء هربا من ضربات الشمس ، وأملا في وجود مياه في شقوقها الرطبة المظلمة ، لم تعد سوى فوهة كجمجمة كبيرة لجبل ميت نخر السوس أسنانها ولم تقدم للاجئين ولو مجرد بصقة ماء • فالجحيم يمكن أن يكون على الأرض أيضا • وهو نفس النغمة التي ترددت في مطلع الحركة الأولى في البيتين اللذين اقتبسهما اليوت من « الكوميديا الالهية » لدانتي الذى قاده الشاعر الرومانى فيرجيل في رحلتى الجحيم والمطهر ، وتجسدت فيهما حاجة الانسان الملحة الى قطرة ماء وهو يبحث لاهثا عن ظل يهرب اليه من ضربات الشمس وهجير التحاريق ، لكنه لا يجد سوى ظل الصخرة الحمراء التي لا توحي باى ماء يبل طرف لسانه •

***

٣٩ ـ يعود اليوت الى الاشارة الى الأحداث التي أعقبت صلب المسيح وقيامته ليجسد عدم قدرة البشر على ادراك الحقيقة الماثلة أمامهم • فقد انطلق تلميذان من تلاميذه يتجاذبان أطراف الحديث حول الأحداث الرهيبة التي شهدتها أورشليم في الأيام الثلاثة الأخيرة واذ بالمسيح يظهر لهما ويسير الى جوارهما في الطريق ، لكنهما لم يدركا حقيقته برغم سيره معهما حتى المساء حين بلغوا قرية عمواس التي عرف التلميذان بعد ذلك باسمها • وقد جسد اليوت عدم قدرة البشر على ادراك الحقيقة في العباءة القاتمة التي

التحف بها ، والغطاء الذى دثر رأسه به ، وبالتالى يظلون يتساءلون دون أن يسعفهم ذكاؤهم باجابة تشفى غليلهم ، ذلك أن الادراك العقلى البشرى يظل قاصرا اذا لم يتسلح بقوة الايمان التى تنير القلب والعقل معا • ذلك أن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة هى الوجود كله ، وكل منهما ينبع من الآخر • ولذلك كان موت المسيح نفسه ضرورة لتجديد الحياة واستمرارها• وهى نفس الأصداء التى ترددت من قبل فى نهاية الحركة الأولى « دفن الموتى » باشارات الى المعتقدات التى سادت الحضارات القديمة فيما يتصل بآلهة الخصب والحيوية والتجدد والنماء ، مثلما وجدنا فى أوزوريس الذى مات ودفن كى يسرى بعد ذلك فى النباتات المدفونة فى باطن الأرض ، فتحيا وتثمر فى دورات منتظمة تؤكد بالدليل المادى أن الموت يؤدى الى الحياة والعكس صحيح •

***

٤٠ ــ يشير اليوت فى هذا المقطع الى بكاء ايزيس وعويلها على أوزوريس الذى اغتالته يد الاثم والشر ، وهو بكاء لم يكن قاصرا عليها بل امتد ليشمل كل الأمهات اللاتى يرمزن بطبيعتهن الى الميلاد والتجدد واستمرار الحياة • هكذا فعلت الأمهات فى مصر عند مقتل أوزوريس ، وفى بابل عند موت تموز ، وغيرهما من آلهة الخصب مثل آتيس وأدونيس الذين كان وجودهم يعنى التجدد والنماء سواء أكانوا أحياء أو أموات • لكن لم يخل الأمر من وجود حاقدين مدعين حاولوا أن يحلوا محلهم دون امتلاك طاقاتهم

وامكاناتهم ، وذلك بخداع النـاس بكل الوسـائل الممـكنة لجذبهم اليهم والالتفاف حولهم • وكانت النتيجة أن الذين ساروا خلفهم أصبحوا مجرد حشود ذات رءوس مغطاة تمنعهم من رؤية الحقيقة التى أخفـاها عنهم هـؤلاء المخـادعون ، ولذلك تعثروا فى أرض مشـققة مثـل الجـرذان ، أرض لا حدود لها ولا نهايات ولا أهداف ، وتحـولت الحضـارات الخصبة العريقـة الى مجـرد مدن زاخـرة بالشـقوق التى لا تصلحها الترميمات لأن أساسهـا عفن لابد أن ينفجر فى طيات هواء امتزج بساعة الغسق التى توحى بانتهاء اليـوم أو انتهاء الحيـاة بمعنى أصـح • ومن ثم تهـاوت الأبراج الشامخة التى كانت ترمز فى القديم الى الذرى التى بلغتهـا هذه الحضارات التى تحولت عواصـمها الى مجرد أوهام أو خيالات أو ذكريات سواء فى الحضارات القديمة مثل أورشليم وأثينا والاسكندرية أو فى الحضارات الحديثـة مثـل فيينا ولندن • ذلك أن عنصر الزيف والخداع والـكذب والرياء الذى واكب مسيرة البشر منذ بداياتها الأولى لا يزال يسرى فى عظامها حتى النخاع ، مما أحال الأرض كلها الى أرض للضياع •

***

٤١ ـ فى هذا المناخ المأسوى الزاخر بكل مظاهر العقم والجـدب والضجر واليـأس والجفـاف والانهيـار والتحلل والضياع ، من الطبيعى أن نقابل رموزا تجسـد كل هـذه المظاهر دون تدخل مباشر من الشاعر كى ينتقد أو يسـخط أو يشجب أو يرفض أو يهاجم أو يوجه أو يعظ • فها هى

امرأة وحيدة تذكرنا بالسكرتيرة التي قابلناها من قبل في الحركة الثالثة ، تحاول الهروب من وحدتها بأن تسلي نفسها بلف شعرها الطويل الفاحم باحكام ، والعزف على أوتار القيثارة بألحان هامسة لا تصل الى أذني أحد سواها • ثم يزداد المشهد قتامة مع صفير الخفافيش وضربات أجنحتها ، ويبدو أن اليوت كان قد تأثر بالمدرسة السيريالية التي كانت سائدة في العشرينيات وقت كتابة القصيدة فمنح الخفافيش وجوه أطفال في ضوء بنفسجي مخيف رمزا لبراءة الأطفال التي امتزجت بسواد الخفافيش ففقدت بياضها ونورها وصفاءها • ثم يعود اليوت الى الأبراج المتهاوية فاذ بها هذه المرة مقلوبة رأسا على عقب رمزا لانقلاب كل المثل العليا التي سار الانسان على هديها منذ فجر التاريخ ، وهي المثل التي يذكرنا بها قرع الأجراس ، ويؤكد لنا أنها أصبحت مجرد ذكرى ، وتحذرنا في الوقت نفسه من الهاوية التي نسير اليها مغمضي العينين • ولذلك كان من الطبيعي أن تردد الصهاريج الخاوية والآبار الناضبة أصواتا تغني للعدم والخواء والجفاف بعد أن جفت الحكمة والمعرفة الحقيقية •

ووسط كل مظاهر العدم : الفجوة المتداعية وسط الجبال ، وضوء القمر الشاحب الواهن ، والكنيسة الخاوية ، والعظام اليابسة التي لا حول لها ولا قوة ، كانت هناك بوادر مقاومة لها تمثلت في العشب الذي لا يزال يردد أغنيته ، والديك الذي اعتلى حافة السطح ليصيح مع ومضة برق أعقبتها هبة ريح رطبة جالبة للمطر أخيرا • ان القصيدة في حقيقتها ليست مجرد مشاهد قاتمة كئيبة تثير التشاؤم واليأس في عقل القارىء ووجدانه ، وانما هي تجسيد درامي شعري لدورة الموت والحياة والتي عبر عنها اليوت من خلال تأثره الواضح بأسطورة أوزوريس وغيرها من

الأساطير التي دارت حول مفهوم الحياة كطاقة نابعة من الموت الذي يحاول احتواءها لكنها تنتصر عليه دائما • وربما كان اليوت يقصد بالكنيسة الصغيرة الخاوية من كل شيء الا الريح، ذلك المعبد الذي ورد ذكره في الأساطير القديمة باسم « المعبد الخطر » والذي ذكرته جيسى ل • ويستون في كتابها « من الطقس الى الحكاية » ، وهو معبد محاط بالمقابر المتهاوية والصخور المتداعية المتحللة ، ولذلك فالطريق اليه غير ممهد بل وزاخر بالعقبات ومحفوف بالمخاطر • ولابد أن هذا المعبد يرمز الى القيم الروحية التي أصبح تحقيقها أمرا عسير المنال ، اذ أنه أصبح خاويا وفي الوقت نفسه بلا نوافذ ، أي أنه مكانِ خانق يتأرجح بابه مع الريح وليس مع الداخلين والخارجين من المصلين • والدليل على هذه العقبات والمخاطر تلك العظام اليابسة المتناثرة والتي ترمز الى الفرسان الذين عبروا أرض الضياع في محاولة يائسة لبلوغ المعبد وتخليص سكانها من الجفاف والقحط والموات واليأس والتحلل • ويمكن أن ترمز هذه العظام الى دلالات أخرى مثل تلك التي توحي بالمحن التي يجب على المؤمنين أن يخوضوها في العالم السفلي للموتى لادراك كنه الحياة الكامن في الموت الذي يعتبر المقدمة الطبيعية للبعث والحياة الأبدية •

***

٤٢ ـ في هذه التنويعة على نهر الجانج تتصاعد النغمة التي بدأت مع العشب الذي لا يزال يردد أغنيته ، والديك الذي اعتلى حافة السطح ليصيح مع ومضة برق أعقبتها هبة ريح رطبة جالبة للمطر • فقد بدا نهر الجانج غائرا في

انتظار الأمطار عندما تجمعت السحب القاتمة على مسافة نائية فوق هيمافانت وهى المرتفعات المحيطة ببعض أجزاء من نهر الجانج الذى ينبع من جبال الهيمالايا التى تعنى باللغة السانسكريتية « دار الجليد » ، ويستمر مجراه حتى مدينة الله أباد . أما فى موسم الامطار فيتحول الى سلسلة من البرك والبحيرات زاخرة بأسراب الأسماك من أنواع كثيرة وهو من أقدس أنهار الهند . ويعتبر الرعد من الظواهر المألوفة فى موسم سقوط الأمطار وفيضان الجانج ، ولذلك ورد ذكره فى مخطوطات الأوبانيشاد التى احتوت الكتابات الصوفية والفلسفية والدينية للمذهب الهندوكى . والأوبانيشاد تعنى الجلوس ، وعند قدمى المعلم على وجه التحديد والذى يسر لمريديه وتلاميذه أسرار هذا المذهب الغامض . ولا يمكن العثور على تاريخ محدد لهذه الوثائق ، ولكن من المحتمل أن تكون بداياتها فى عام ٦٠٠ قبل الميلاد. وتحتوى على مائة وثمان محاورات ترشد الناسك صوب طريق الاتحاد مع براهما . وهى عبارة عن صلوات ، وملاحظات ، وتعليقات ، وحواريات ، وقصص . ولعل أهم انجاز للاوبانيشاد فى مجال الفلسفة الهندوكية أنها اقتربت بها من عقيدة التوحيد ممثلة فى براهما الاله الخالق الأعظم والأعلى والأسمى ، أما الآلهة الأخرى مثل فيدا إله المعرفة ، فكلهم مجرد تجسيد للقوى المتعددة لبراهما نفسه الذى يمثل الروح أو الوجود الذى يعلو على كل وصف ، والذى خلق الكون ويحكمه، والذى قال للكون كن فكان ويكون وسيكون. فهو الروح الكونية والذات الكونية . ولا خلاص للبشر الا بالفناء الكامل فى هذه الذات التى هى ذاتهم الحقيقية وذلك عن طريق التأمل العميق والسمو فوق كل الشهوات

والرغبات الدنيوية حتى يصل الانسان الى درجة الاتحاد المطلق مع براهما ٠

ولم تعرف الأوبانيشاد فى أوروبا الا فى القرن الثامن عشر ٠ ومنذ ذلك الوقت مارست تأثيرا واضحا على عدد من كبار المفكرين والأدباء من أمثال شوبنهاور ، وكارليل ، وايمرسون ، وييتس ، واليوت الذى استمد عنوان الحركة الخامسة فى قصيدته «ما قاله الرعد» مما ورد فى الأوبانيشاد عن الاله براجاباتى الذى صاح فى تلاميذه بصوت راعد وباللغة السانسكريتية : دا ٠ داتا أى امنح ، ودايادقام أى ارحم ، وداميانا أى اكبح جماح نفسك ٠ وقد ذكر اليوت الوصايا الثلاث بلغتها الأصلية خاصة وأنها تحاكى صوت الرعد فى ايقاعاته ٠ هذا ما قاله الرعد وما يعتبره اليوت الطريق المؤدى الى الخلاص من مأساة أرض الضياع ٠ فالمنح لا يعنى سوى الاحساس بشقاء الآخرين ، والوقوف الى جوارهم للشد من أزرهم ٠ وعندما يتحول المنح الى مبدأ وتقليد فسوف تتحول البشرية كلها الى أسرة واحدة بعد أن تتخلص من المآسى والصراعات الدموية التى نتجت عن حب الأخذ والامتلاك والاستيلاء والاحتلال والقهر والسيطرة والنهب والسلب ٠ انها لحظة الاستسلام الكامل لعوامل الحب والعطاء والمنح بسخاء ، أى لحظة الاستسلام لله والاقتراب منه برغم كل جاذبية الاغراءات المادية والشهوات الدنيوية ٠ ولذلك فهى لحظة تستدعى جرأة مرعبة لا يقدر عليها سوى أصحاب الأرواح المضيئة الشفافة الصافية النقية لأنها تخلصت من كل أدران العالم ومآسيه ٠ انها اللحظة الوحيدة التى يستطيع فيها الانسان أن يثبت وجوده الحقيقى وليس الوهمى ٠ فهو بها يتخطى صفحة الوفيات التى تجسد الفناء المتربص بكل البشر ، ذلك أن جسده سيفنى لكن روحه

ستنطلق الى عالم الخلود ، ولذلك فموته هو مجرد انتقال من الفنــاء الى الخلود ، وهــروب من أوهام وذكريات وحجرات خاوية لا تحوى سوى العدم برغم الأختام التي وضعت عليها كأنها تحوى كنوزا ، ولم تكن فى حاجة الا الى هذا المحــامى الهزيل كى يكسرها ويفضها لنكتشــف مدى الخــواء الذى يعتور نفوسنا من الداخل • أما ذكريات الأقدمين فعــامرة بالمنح والعطاء السخى والاحســاس الخــير بمأســاة المحتــاج والاستسلام لارادة الله ، لأنهم أدركوا أن أعظم مكاسب خالدة لا تأتى الا عن طريح المنح ، فكل ما يخرج من ذات الانسان يضيف اليها ، أى ما يدخل فيها فينتقص من قدرها ، فماذا ينفع الانسان لو كسب العالم كله وخسر نفسه ؟

***

٤٣ ـ أما الوصية الثانية دايادفام أى ارحم ، فتحض البشر عــلى الخــروج من قوقعة الذات الأنانيــة النرجسية وتحطيمها حتى لا يتحول وجــود الانســان الى ســجن خانق بقضبان من مصــالح ضيقة ، ورغبــات مســتترة يخجل من اعلانهــا ، وطمــوحات أنانيــة تدفعــه الى طعن الآخــرين وتحطيمهم • وهــو يظن بهــذا أنه يحقق ذاته فى حين أنه يفقدها بالفعــل وهــو لا يدرى • ولذلك أصبح الســجين والسجان فى الوقت نفســه • وقد يشــعر فى لحظة طارئة بوطأة السجن فيخيل له أنه يســمع المفتــاح يدور فى ثقب الباب ايذانا بالافراج عنه وخروجه طليقا الى حياة الحرية الحقيقية • لكنها تظل مجرد لحظة طارئة عابرة لا تتكرر فى أغلب الأحوال • قد يظل يفكر فى المفتاح رمز حريته لكن رغبــاته الدفينــة تجعله رهين ســجنه ، بل وتدل كل أفعاله

وخطواته على أنه يرسخ سجنه مع مرور الأيام ، فهو سجان ذاته وضحية أنانيته مثله فى ذلك مثل كوريولانوس الذى كتب عنه شكسبير مسرحية أخذ اسمه عنوانا لها عام ١٦٠٧، والذى أعمته أنانيته عام ٤٩٣ قبل الميلاد عندما فشل فى الحصول على منصب قنصل لروما برغم الانتصارات التى حققها للامبراطورية • وشرع فى مناوءة السلطة حتى حكم عليه بالنفى مما دفعه الى اللجوء الى الفولشيين أعداء روما ، ووضع خبرته العسكرية والسياسية فى خدمتهم ضد وطنه ، بل وحقق انتصارات أقضت مضاجع الرومان وهددت حدود روما مما دفع بالرومان عام ٤٨٨ قبل الميلاد الى ارسال سفرائهم للتفاوض معه وايقاف هجماته ، لكنه رفض محاولات السلام لأن أنانيته أعمته عن رؤية كل الاعتبارات الوطنية والقومية ، وهو بأفعاله هذه لم يخسر أهله ووطنه فحسب ، بل خسر نفسه أيضا وهو يظن أنه يستميت للدفاع عنها والحفاظ عليها •

***

٤٤ ـ أما الوصية الثالثة داميانا أى اكبح جماح نفسك، واذا نجح الانسان فى تطبيقها فعلا فانه يكون بذلك قد بلغ قمة الحكمة الانسانية بارتفاعه فوق حضيض النزوات وهاوية الشهوات • ولابد أن يستجيب الزورق فرحا بيده الخبيرة بالقلع والمجداف • فالزورق هنا رمز لنفسه التى أصبحت تحت امرته ولم يعد عبدا ذليلا لها ، بل وأصبحت فرحة بسيدها الذى يقودها بهذه الحكمة والحنكة وسط البحر ، بحر الحياة الذى استكان بدوره لأنه لم يعد قادرا على اخافة هذا الانسان بأمواجه المتلاطمة ودواماته المميتة ،

فالحياة لا تخيف سوى المتكالبين عليها وعلى ملذاتهـا • أما الذين سيطروا على نزواتهم وشهواتهم فقد أمسـكوا بدفة حياتهم بيد خبيرة ، وقلب مطيع لا يعرف التردد أو التقلب، ورؤية ثاقبة الى جـوهر الأشـياء لا يعميها بريق المظـاهر الزائفة •

***

٤٥ ـ أما تايريزياس هنا فلايزال يمثل الانسان الحائر المضطرب المتقلب بين أمواج الحياة ، وذلك كنغمة معارضة للنغمة السابقة على سبيل ابراز مدى الصراع الذى لابد أن يخوضه الانسان حتى يصل الى الخلاص • فهـو عمليـات متتابعة من التطهر من كل أدران الدنيـا حتى يبلغ مرحلة الوجود الأسمى • فقد جلس تايريزياس على شاطىء بحـر الحياة يصطاد سمكا أملا فى العثور على مكاسب مادية ، أو ربما كان اليوت يقصد صـيد البشر ، وهو التنـويعة التى وردت قبل ذلك فى الحركة الثالثـة التى تدور حول العظة النارية لبوذا الذى أطلق عليه أحيانا لقب «صائد السمك» لأنه كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط الخطيئة » كى يخرجها الى نور المعرفة الحقيقية ، كذلك كان أوانيس اله البابليين صيادا للسمك بنفس المفهوم الذى انطبق بعد ذلك على بطرس واندراوس اللذين اختارهما المسـيح ليـكونا صيادى الناس ، وكانت حرفتهما صيد السمك بالفعل •

لكن السهل القاحل لايزال خلف تايريزياس مما دفعه الى التساؤل فى حيرة : هـل يمكن أن أبعث النظـام فى أرضى وهذا أضعف الايمان ؟ خاصة وأن جسر لندن يتهاوى رمزا

لانهيار الحضارة المعاصرة • ذلك أن سكان أرض الضياع لم يدركوا بعد حقيقة هذه الفضائل الثلاث : المنح والرحمة وكبح جماح النفس •

***

٤٦ ـ هذه الأبيات اقتبسها اليوت من الجزء الثانى في « الكوميديا الالهية » لدانتي : المطهر ، والتى قالها أرنوت دانيال لدانتى عندما التقى به راجيا اياه آلا ينساه أثناء رحلته ، ثم عاد الى النيران التى تطهر النفس وتحول الانسان الى روح نقية أو طائر حر طليق كعصفور الجنة • وأرنوت دانيال هذا شاعر فرنسى ولد في اقليم بروفانس واشتهر في أواخر القرن الثانى عشر وأصبح عضوا فى بلاط الملك ريتشارد قلب الأسد • ذاع صيته كواحد من أشهر الشعراء الغنائيين الجوالين (التروبادور) خاصة من خلال قصائده التى اتخذت من الحب نغمة أساسية لها ، وابتدع القصيدة السداسية التى تتكون من ست فقرات ، كل فقرة منها تحتوى على ستة أسطر مع مقدمة من ثلاثة أبيات يهدى فيها الشاعر قصيدته الى شخص معين ، كما فعل اليوت فى مقدمة قصيدته التى أهداها الى عزرا باوند • وللقصيدة السداسية قافيتان تتكرر على أساسهما الكلمات الأخيرة فى كل فقرة • وقد سار على هذا النهج الشعرى كل من دانتى وبترارك •

وعلى الرغم من أن هذه الأبيات كتبها اليوت بالايطالية لكنه تصرف فى المفردات والايقاعات حتى توائم سياق قصيدته ، أما النص الأصلى الذى ورد فى « المطهر » فهو :

« لأجل هذه التقوى

التى تصعد بك الى أعلى درجات السلم ،

أتوسل اليك ألا تنسى آلاسى فى الوقت المناسب ،

ثم غاص ثانية فى النار التى تطهر الكل »

***

٤٧ ــ هذا البيت اقتبسه اليوت من الشاعر الفرنسى جيراردى نيرفال (١٨٠٨ ــ ١٨٥٥) بنصه الفرنسى من قصيدة « الايسد يشادو » التى يتكلم فيها عن أمير آكويتين ، وهى البقعة التى سميت بهذا الاسم أيام الامبراطورية الرومانية، وتمتد من جبال البرانس حتى نهر الجارون ، لكن الاسم امتد شمالا حتى بلغ منطقة اللوار فى عهد الامبراطور أغسطس وقد اشتهر أمراء هـذه المنطقـة بقصـورهم ذات الأبراج الشامخة • لكن بتحول أكويتين الى مجرد بقعة ضئيلة تدور فى فلك الامبراطورية الرومانية لم يعد لشموخ هذه الأبراج أى معنى حقيقى • أصبحت مجرد شظية من الشظايا المتناثرة التى تجمعها الامبراطورية تحت سطوتها وسيادتها ، تماما مثل الشظايا أو الاقتباسات التى جمعها تايريزياس فى هذه القصيدة لعله يجد فيها شاطئا يلجأ اليه من الحطام المحيط به فى كل بقاع أرض الضياع ، ولعله يقـدم لسكان هـذه الأرض لمحات حقيقية تعكس واقعهم المأسوى المرير من خلال التناقض أو التشابه بين هـذه الاقتباسـات التـاريخية أو الأسطورية أو الأدبية وبين الواقع المعاصر بكل بشاعته •

***

٤٨ ـ هـذا البيت نقله اليـوت من مسرحيـة الأديب الانجليزى تـوماس كيـد (١٥٥٨ ـ ١٥٩٤) « المأسـاة الاسبانية » وهي ميلودراما تتخذ من الانتقام مضمونا أساسيا لها بل وتركت بصماتها واضـحة على كل المآسى التى عالجت نفس المضمون فيما بعد ، وآثرت بطريقـة مبـاشرة عـلى شكسبير فى مسرحية « تيتوس أندرونيكوس » • ويقـال ان هناك مسرحيتين لكيد فقدتا بعد آن اعتمد شكسبير عليهما فى تأليفـه لكل من «هاملت» و «ترويض النمـرة» • ومن السهل تتبع أوجـه التشابه أيضا بين « المأساة الاسبانية » و « هاملت » خاصة فيما يتصل بشخصية هيرونيمو الذى قام أعداؤه بتقطيع جسد ابنه هوراشيو اربا اربا ، فما كان منه سوى أن اتبع أسلوب هاملت فى الانتقام منهم ، بآن تظاهر بالجنون خاصة عندما حانت الفرصة من خلال الطلب الذى تقدم به اليه بعض رجال البلاط لتأليف مسرحية لتمثل أمام الملك وحاشيته ، فأجابهم على الفور : « سأرضيكم عندئذ » • ثم يصفه توماس كيد بقـوله : « أما هيروينمو فقد عاوده الجنون » • ففى أرض الضياع لابد آن يدعى الانسان الجنون حتى يصل الى مأربه • وكان هيرونيمو قد كتب مسرحية فى شبابه الباكر فقام بضم بعض شخصياتها الجـديدة من بين الذين قتلوا ابنه وقطعوا جسده اربا اربا كى يعريهم تماما أمام جمهور المسرحية ، فلم تكن لديه آية فرصـة للانتقام سوى تلك • وبالفعل حقق مأربه فى الانتقام ، ونجح فى آن يلم شمل نفسه المبعثرة بعد آن فرقها الظلم والرغبة المحرقة في الانتقام •

أما تايريزياس فلاتزال نفســـه ممزقة ومبعثرة بين الحطام والأطلال حزنا على الحال التى بلغتها آرض الضياع، تماما مثل الشظايا والاقتباسات العـديدة التى تناثرت فى

القصيدة ، خاصة فى جزئها الأخير ، والتى تعبر عن مدى التمزق الذى أصاب الناس فى أرض الضياع ، لكنها فى الوقت نفسه لم تمزق القصيدة ، وان بدت هكذا لأول وهلة ، بل منحتها أبعادا وأعماقا وآفاقا عديدة جعلت منها تجربة شعرية خصبة وثرية ومثيرة للغاية ٠

***

٤٩ ــ ينهى اليوت قصيدته بنفس الوصايا الثلاث التى ترددت ايقاعاتها بطول الحركة الأخيرة فى لغتها السانسكريتية : امنح ٠ ارحم ٠ اكبح جماح نفسك ، وهى الوصايا التى صاح بها الاله براجاباتى بصوت كالرعد فى تلاميذه الذين أتموا دراستهم ٠ ومن يمكنه أن يطبق هذه الوصايا على حياته وكيانه فلابد أن يدرك السلام الذى لا يدركه البشر العاديون ٠ وهو السلام الذى يختم به اليوت قصيدته مستخدما اللفظ السانسكريتى له « شانتيه » ٠ أى أن القصيدة لا تنتهى بانتصار الانسان أو سقوطه ، وانما تنتهى بهذا الامتحان العسير فى انتظاره ، وعليه أن يثبت قدرته وارادته بالنجاح فيه لأنه مسئوليته أولا وآخيرا ، وهى مسئولية مصيرية وأبدية ، ولن يدفع سواه ثمن فشله فى تحملها وأداء أمانتها ٠ فليس أمامه سوى طريقين لا ثالث لهما : طريق العذاب الذى لا تحده حدود أو طريق السلام الذى يفوق الادراك البشرى ، ولا رجعة فى هذا أو ذاك اذا ما تحقق أحدهما ، ولابد أن يتحقق ٠

خاتمة

من هذه الدراسة يتضح لنا آن الثـورة الشـعرية التى أحدثها ت • س • اليوت بقصيدة « أرض الضياع » لم تكن ثورة فى الشـعر الانجليزى أو الأمريكى فحسب بل كانت ثورة فى فن الشعر بصفة عامة بحيث امتد تأثيرها ليشـمل معظم شعراء العالم فى مختلف اللغات ، سواء هؤلاء الذين قرءوها فى نصها الأصلى أو مترجمة • فقد تجاوز بها اليوت كل القضايا التقليدية التى آثارها النقاد والشعراء ، خاصة فى العالم العربى حيث الجدل المثار بين أنصار الفصحى أو أنصار العامية ، بين مؤيدى الشـعر العمودى المقفى وبين مؤيدى الشعر الحر والمرسل ، بين من يعتمدون على الكلمـة واللفظ وبين من يلجأون الى الاستعارة والرمز والصورة • فكل هذه المقننات النقدية والقوالب الشعرية جاءت نتيجة للابداع الشعرى وليس العكس ، ولذلك يجب آلا تتحول الى قيود تحد من الانطلاقات التى لابد آن تطور من مسيرة الشعر وتجدد من طاقاته الخلاقة الكفيلة بابتكار مقننات نقـدية وأنماط وتقاليد شعرية جديدة •

ففى مقالة لاليوت عن الشاعر الانجليزى ماثيو آرنولد (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) نشرت فى ٣ مارس ١٩٣٣ ، قال فيها انه لمن المرغوب فيه ، من حين لآخر ، كل مائة عام أو مايقرب من ذلك ، آن يظهر ناقد يراجع ماضى آدبنا ، ويرى الشعراء

والقصائد فى تصنيف وضوء جديدين • وهى ليست مهمة ثورية بمعنى الكلمة ، وانما هى اعادة تكييف وتلاؤم وتناسق • ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد الا أن يرددوا كالببغاوات آراء آخر ناقد استطاع أن يتربع على القمة • ومن ناحية أخرى فلابد أن يأتى زمن تتفشى فيه بين النقاد الثوريين أو المجددين مظاهر متطرفة مثل الرفض والتدمير ، أو الاسراف فى التقديس ، أو المبالغة فى الترويج لكل مستحدث أو شاذ ، لكنها فترة طارئة لابد أن تعقبها سلطة أدبية جديدة قادرة على الرسوخ وادخال نوع من النظام •

واعادة التقييم ضرورة ملحة ومتجددة لمرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة ، وميل معظم الناس الى تكرار آراء تلك القلة التى أقبلت على مشقة التفكير الريادى ، وميل الأقلية المندفعة فى آرائها لقصر نظرها الى توليد آراء متناثرة غير متسقة • كذلك فان اعادة التقييم ضرورة لأنه ما من جيل يهتم بالفن على نحو ما يهتم به جيل آخر • فكل جيل مثله مثل كل فرد ، يربط تأمله للفن بمفاهيمه الخاصة فى التذوق ، ويتطلب من الفن مطالب خاصة ، ويستخدمه على نحو خاص به • ولذلك يرى اليوت أن التذوق الفنى الذى يسعى ليكون نموذجا مثاليا قابلا للتطبيق فى أى زمان وأى مكان ليس الا ضربا من الوهم • فسوف يظل تذوق الفن مسألة كائنات انسانية محدودة وعابرة ومرتهنة بعنصرى الزمان والمكان • فكلا الفنان والجمهور محدود ، ولكل عصر ولكل فنان سبيكة معينة قادرة على جعل مادته فنا ، وكل جيل يفضل سبيكته الخاصة على آية سبيكة أخرى •

ولاشك أن قصيدة « أرض الضياع » كانت سبيكة من

نوع جديد قدمها اليوت كى تنبع من الحساسية الجديدة لجيله وتتناسب معها ، وتندمج فيها • ولذلك يقول اليوت فى مقالة بعنوان « العقل الحديث » نشرت فى ١٧ مارس ١٩٣٣ ، انه ليجمل بنا أن نبدأ فى أن نتعلم كيف نفرق بين تذوق الشعر والتنظير عن الشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متحدثين عن الشعر ، وانما عن شىء آخر ، أوحى به الشعر • واذا انغمس الشعراء فى المناقشة والجدل حول معانى الشعر وقواليه ، فمن المحتمل أن يكون ذلك راجعا الى أن لهم اهتمامات وتطلعات خارج نطاق كتابة الشعر • ذلك أن تقييم الشعر يجب أن ينبع من داخله وليس من خارجه • وبوسع الشاعر أن يصف المنهج الذى يكتب به هو شخصيا ، وقد يكشف بهذا عن بعض أسرار مهنته ، وهو بهذا المعنى الضيق يعرف أكثر من أى شخص آخر ما تعنيه قصيدته ، وقد يكون عالما بتاريخ انشائها ، والمواد التى دخلتها وخرجت منها على صورة يصعب التعرف عليها ، وهو على علم بما كان يحاول أن يؤديه ويعنيه ، لكن ما تعنيه القصيدة انما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما تعنيه لمؤلفها • ومع مرور الزمن فان الشاعر قد يصبح مجرد قارىء لأعماله ، وينسى معناها الأصلى ، وحتى اذا كانت ذاكرته حادة قوية فان المعنى يتغير •

ويناقش اليوت رأى الناقد آ • آ • ريتشاردز فى قصيدة « أرض الضياع » والذى أكد به أنها تحقق انفصالا كاملا بين الشعر وجميع المعتقدات والمعانى التقليدية ، فيرد اليوت بأنه غير مؤهل لأن يقول له : لا ، أكثر من أى قارىء آخر ، ويقر بأن ريتشاردز يعنى أن «أرض الضياع» كانت أول قصيدة شعرية تحقق ما كان كل شعر فى الماضى قادرا على التجويد لو أنه حققه • ومع ذلك لم يكن اليوت

يظن أن ريتشاردز كان يقصد أن يحييه هذه التحية التى لا يرى أنه يستحقها • وقد يقصد أن الموقف الذى كتبت « أرض الضياع » تحت تأثيره مختلف اختلافا جذريا عن أى موقف آخر أنتج الشعر فى ظله فى الماضى ، أو بتحديد أدق ليس هناك فى العصر الحديث شىء نؤمن به ، وأن الايمان نفسه قد مات • ولذلك يرى اليوت أن « أرض الضياع » تستجيب بطريقة مثالية للموقف الحديث وتواجهه بكل صلابة وقسوة ، ولا تعمد الى الايهام • وفى هذا يتفق اليوت مع ريتشاردز على أن الشعر قادر على انقاذنا ؟

تلك هى الوظيفة التى حاولت « أرض الضياع » أن تقوم بها لدى كل القراء من كل جنس ولون ، ذلك أن محنة الانسان فى العصر الحديث لم تعد قاصرة على بلد دون آخر، كما أن أدوات الشعراء واحدة برغم اختلاف لغاتهم • ومن هنا كان حماس شاعر كلاسيكى مثل عزيز أباظة لاليوت برغم اختلافه معه فى المنهج والمنظور وان كان يتفق معه فى الدور الذى يمكن أن يقوم به الشعر فى تأكيد الحق والخير والجمال دون أن يعظ أو يرشد • ففى محاضرة لعزيز أباظة ألقاها فى ٦ يناير ١٩٧٣ فى جامعة القاهرة قال ان اليوت بعبقريته الفذة وبصيرته الثاقبة وثقافته الموسوعية الشاملة أدرك أن العالم الآن ، يرزح تحت ضغط الفزع والشك ، والتقلب ، والتوجس ، وعدم الثقة ، ويكاد يتمزق أوصاله ، ويتداعى كيانه ، بتأثير الغموض الذى يعيش فيه وبتأثير انهيار المثل ، واهتزاز مقاييس الفضائل، وأن عالما كهذا ، لا يهديه سبيله الى الحقيقة الخالدة ، ولا يدفع عنه هذا الظلام الذى يغشاه ، الا فن الشاعر ، الا تلك النفحات الربانية التى يجريها الله على أفواه الشعراء ، نغمات قدسية • ترشد وتهذب ، تصلح وتجمل ،

وتستطيع بالتفاتاتها المركزة أن ترتفع بالتعبير الى أقصى ما تستطيع أن تبلغه الموسيقى . ولذلك لا يجد عزيز أباظة أسمى ولا أجمع ، ولا أعدل ، ولا أصلح من كلمة أرسلها أعظم شعراء العصر الحديث وهو ت . س . اليوت حيث قال ان الشعر كان وسيظل المتنفس المثالى لعقل الانسان ووجدانه ، ففيه نصيب موفور لمستمعيه كافة ، لبسطائهم ، الايقاع الحسى والمعانى المباشرة ، ولمن هم أكثر ثقافة ذلك العالم المبهم ، الفسيح ، الثرى الذى يمكن أن تحتويه قصيدة واحدة مثل « أرض الضياع » ، ولأولئك الذين رزقوا الحساسية الموسيقية ، النبرة والوزن والايقاع النفسى ، كل هذه عوامل من شأنها أن ترفع الى أسمى المنازل معنويات الناس ، وأخلاق البشر ، وجمال الدنيا .

وهذا هو ما حاولت قصيدة « أرض الضياع » أن تنهض به برغم مسحة التشاؤم الغالبة عليها . فالشعر لا يخلق عالما ورديا ، وهميا ، كاذبا ، يستعيض به الانسان عن عالم الحقيقة المرة ، وانما يقدم للانسان أسلحة الفكر والفن التى توسع من ثقافته ، وتعمق من وجدانه ، وتجعل بصيرته أكثر حدة ، وأفقه أكثر استيعابا ، وحسه أكثر رهافة ، بحيث يواجه حقائق الحياة من منطلق القوة والعلم والنضوج، مهما كانت بشعة ومرعبة ومثيرة للتشاؤم . ذلك أن الارادة الانسانية الحقة لا تعترف بالتفاؤل أو التشاؤم . وانما تعترف بتحقيق الذات من خلال القدرة على العطاء بسخاء ، والرحمة بالآخرين ، وكبح جماح النفس الأمارة بالسوء من أجل بلوغ السلام الذى يفوق الادراك . وهى الوصايا الثلاث التى أنهى بها ت . س . اليوت رائعته الشعرية « أرض الضياع » .

محتويات الكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٧/٥٨٦٤

ISBN ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٥٠٩ ـ ٦

هذا الكتاب أول ترجمة ودراسة عربية شاملة لقصيدة الشاعر ت . س . إليوت « أرض الضياع » ، التى لم تترك بصماتها واضحة على الشعر الإنجليزى والأمريكى فحسب ، بل امتد أثرها إلى الشعر العالمى ليشمل شعراء من لغات وحضارات مختلفة ومتعددة . يكفى أن نذكر فى عالمنا العربى ، على سبيل المثال ، صلاح عبد الصبور من مصر ، وبدر شاكر السياب من العراق ، ونزار قبانى من سوريا ، وأدونيس من لبنان ، وغيرهم ممن حملوا لواء تطوير الشعر العربى وتجديده ابتداء من النصف الثانى من هذا القرن .

ولعل هذا الكتاب يصحح المفاهيم الخاطئة التى ارتبطت باسم ت . س . إليوت كشاعر وكناقد فى عالمنا العربى ، وفى مقدمتها ربطه باتجاه الفن للفن الذى يرفض ربط الأدب بالحياة ، برغم أن قصيدته الشهيرة « أرض الضياع » التى كتبها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى كانت بمثابة شهادة أدبية دامغة على العفن الذى سرى فى جسد الحضارة الغربية برغم رونقها الظاهرى المبهر ، والذى أدى إلى حرب ضروس كادت أن تقضى على كل إنجازات هذه الحضارة طوال قرون سابقة .

١٧٥ قرشاً